FRANCESCO FLAMINI

VARIA

PAGINE DI CRITICA E D'ARTE

LIVORNO
RAFFAELLO GIUSTI, EDITORE
LIBRAIO-TIPOGRAFO

1905

VARIA

ALTRI SCRITTI DELLO STESSO AUTORE

La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico. — Pisa, Nistri, 1891 (in vendita presso la R. Scuola Normale Sup. di Pisa).

L'Egloga e i Poemetti di Luigi Tansillo, con Introduzione e Commento. — Napoli, Pierro, 1893.

Studî di storia letteraria italiana e straniera. — Livorno, Giusti, 1895.

Spigolature d'erudizione e di critica. — Pisa, Mariotti, 1895 (fuori di commercio).

Aurelio Bertòla e i suoi studî intorno alla letteratura tedesca. — Pisa, Mariotti, 1895 (in vendita presso l'edit. Drucker di Padova).

Il Cinquecento. — Milano, Vallardi, 1905.

I significati reconditi della Commedia di Dante e il suo fine supremo. — Livorno, Giusti, 1903-1904; volumi 2 (il 3° è in corso di stampa).

Compendio di storia della letteratura italiana; 5ª ediz. — Livorno, Giusti, 1905.

Scintillamenti e tristezze (versi). — Padova, Salmin, 1904 (fuori di commercio).

FRANCESCO FLAMINI

VARIA

PAGINE DI CRITICA E D'ARTE

DANTE E IL DOLCE STILE. — IL TRIONFO DI BEATRICE.
I SIGNIFICATI E IL FINE DEL POEMA SACRO. — NEL CIELO DI VENERE.
LA GLORIA DEL PETRARCA. — POESIA DI POPOLO DEL BUON TEMPO ANTICO.
UN VIRTUOSO DEL QUATTROCENTO. — LE LETTERE ITALIANE
IN FRANCIA NEI SECOLI DEL RINASCIMENTO. — G. LEOPARDI POETA.
COMMEMORANDO N. TOMMASEO. — L'OPERA DI G. VERDI.
A. GRAF E I SUOI POEMETTI DRAMMATICI.
PEL RE BUONO. — IN MEMORIA D'UN FILOLOGO. — L'INSEGNAMENTO
SCIENTIFICO DELLA LETTERATURA NAZIONALE.

LIVORNO
RAFFAELLO GIUSTI, EDITORE
LIBRAIO-TIPOGRAFO

1905

A EMILIO TEZA

UN MEMORE DISCEPOLO

PREFAZIONE

M' inganno, forse; ma io credo che anche senza punto accostarsi alle dottrine del dottor Pangloss ci si possa oggi in Italia dichiarar soddisfatti di piú cose e trarne per l'avvenire pronostici lieti. Pongo tra esse l'allargarsi della coltura letteraria nella classe media della società nostra. V'è chi attribuisce al solo capriccio della moda l'affluire del pubblico negl'intellettuali ritrovi e nelle sale dove si leggono ed illustrano poesie antiche o moderne, oppure si trattano in forma piana questioni d'arte e di scienza. Ma, pur facendo alla volubile Dea quella parte che certamente le spetta, non si può negare, che quasi dappertutto gran numero di persone frequenta assiduamente quei ritrovi e quelle sale; che la *Lectura Dantis* nei luoghi ov'è stabilmente istituita ha un uditorio, non piú cosí affollato ed eterogeneo come ne' primi tempi, ma costante e fedele; che a Milano, a Ve-

nezia ed altrove le Università Popolari molto si lodano (certamente piú di talune Regie!) della frequenza, diligenza ed attenzione dei loro alunni. Chi vorrà dire che la maggior parte di coloro che spendono danari per ascoltar letture o conferenze non abbia l'intento d'imparare dilettandosi?

E poi, sono indizî sicuri d'un affinamento del gusto, che senza dubbio procede da migliorata ed accresciuta coltura, la cittadinanza incondizionatamente concessa sulle scene italiane ai drammi in musica del Wagner; la festosa accoglienza che le tragedie del D'Annunzio, vagheggiante una nobile idea di rigenerazione del teatro nazionale, hanno avuto da quell'istesso pubblico che, pochi anni or sono, riservava tutti i suoi applausi alle transalpine *pochades;* la fama a cui rapidamente è salito un poeta cosí fine e cosí difficile a intendere bene ed a gustare, com'è il Pascoli. Né può dirsi che la gente che va volentieri al teatro o ai pubblici trattenimenti rifugga dal metter piede nelle librerie. Si pensi allo spaccio straordinario che hanno certe opere; si pensi che gli editori trovano il loro tornaconto nel mandare attorno drammi e volumi di versi sotto una veste tipografica d'un lusso che ha dell'orientale.

Ma com'è che i libri piú serî, i libri che espongono risultamenti, a volte preziosi, d'importanti

studî o ricerche, stentano a sgomberare i magazzini dove s'accumulano i loro esemplari? La colpa è certo in parte del pubblico, il quale in Italia molto lentamente si viene avvezzando all'idea, che per imparare (e d'imparare gli è pur cresciuta la voglia) bisogna durar fatica; ma in parte non minore è degli autori, che tale fatica per lo piú non si curano né punto né poco d'alleviare altrui. L'arte non facile né spregevole del divulgare si può dire che sia ancora agl'inizî fra noi, laddove in altre nazioni da gran tempo fiorisce. Ancora i nostri dotti non si sono persuasi, generalmente, che l'utilità dei loro studî non è proporzionata al grave e diuturno travaglio ch'essi arrecano, se deve restare sempre e in tutto circoscritta, e come imprigionata, dentro un'angusta cerchia.

Fin dal 1896, nell'assumere l'insegnamento della letteratura italiana all'Università di Padova, fra le altre cose dichiaravo (come si può vedere nell'ultimo scritto di questo volume), che, a mio avviso, lasciando agli adepti del cenacolo le briciole, tutte le persone cólte dovrebbero esser chiamate a cibarsi del bel candido pane. Fedele a questi intendimenti, tre anni dopo pubblicavo un *Compendio di storia della letteratura* per le scuole, e con pubbliche conferenze e corsi di lezioni popolari m'adoperavo a diffondere, per quanto stava

in me, l'amore e la conoscenza delle nostre glorie letterarie piú belle.

Ora licenzio per le stampe questo libro, composto appunto, in gran parte, di conferenze, nonché d'articoli di periodici, come la *Nuova Antologia* o il *Fanfulla della Domenica,* destinati piú particolarmente a lettori che non appartengano al novero dei cosiddetti *specialisti.* Ai quali ultimi potrà non dispiacere trovarvi esposti in forma sintetica, con qualche aggiunta e qualche mutazione, risultamenti di studî miei piú ampi, ad essi già noti in tutto o parzialmente. Ma il libro, piú che ai colleghi, si rivolge a coloro che, non facendo professione di lettere, pure non vogliono esser digiuni d'un cosí sostanziale e sostanzioso elemento di coltura. Pensando a questi, ho cercato di non annoiare, nel tempo stesso che badavo di non cader mai nella superficialità brillante ma vuota; mi sono ingegnato, insomma, secondo le mie forze, di far sempre anche opera d'arte, di dettare sempre pagine di prosa veramente italiana.

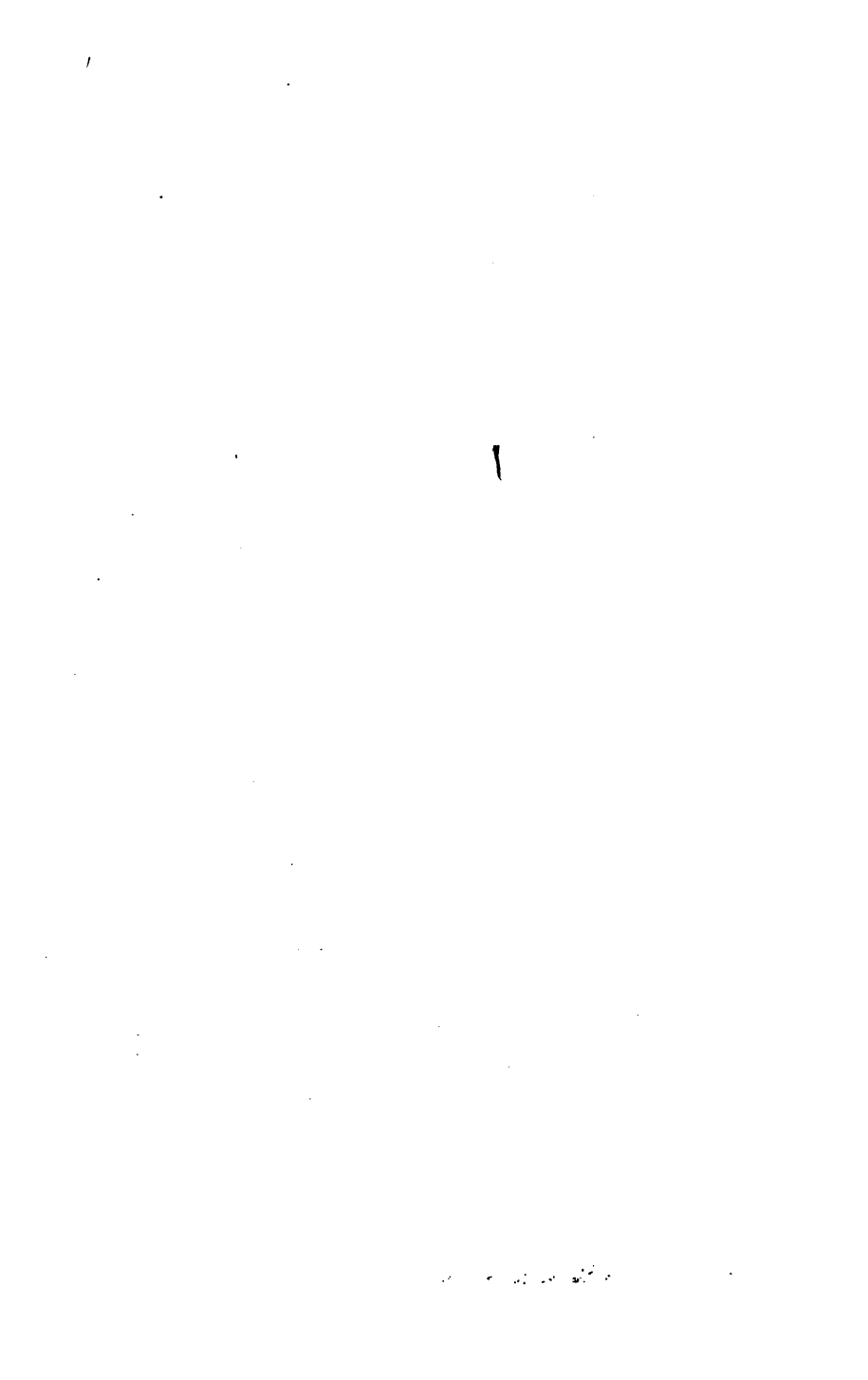
Forse, « alla voglia il poder non tenne fede ». Ma — soggiungerò coll' Alighieri — « se di buon voler nasce mercede, Io la dimando... ».

Padova, 25 febbraio 1905.

FRANCESCO FLAMINI.

INDICE

DANTE E IL *DOLCE STILE* (*)

(*) Conferenza tenuta il 23 aprile 1899 nell'aula magna della R. Accademia scientifico-letteraria di Milano, per invito del Comitato Milanese della Società Dantesca Italiana, e pubblicata, in forma alquanto diversa da quella che ha ora, nella *Rivista d'Italia* del 15 giugno 1900.

> Amor non vien se non da gentilezza,
> né gentilezza regna senza amore.
>
> POLIZIANO, *Rispetti continuati.*

Un trovatore del Dugento, Raimon de Tors, volto ad un amico, cantava: « Amico Gaucelmo, se andate in Toscana, posatevi nella sincera città dei Fiorentini ch'omo appella Fiorenza; però ch'essa sia schermo del valore verace, e mègliori ed affini gioia e canto e amore » (1). Firenze, la nobile *figliuola di Roma*, la *reina delle città*, fiore d'Italia, meritava quest'omaggio del cavaliere limosino nei trentacinque anni che corsero dalla nascita di Dante alla fine di quel secolo. Lo meritava, perché della cavalleria aveva accolto tutto ciò che poteva adattarsi a popolo libero; perché l'eco delle gaie cobbole di Provenza da un pezzo vi risonava suscitatore di nuovi canti più freschi e più schietti; perché ad una gioiosa e gentile consuetudine di feste, di torneamenti, vi si accoppiava allora la *vera valensa* di cui parla Raimon, cioè il pregio verace delle più nobili virtú cittadinesche.

Bello è vedere, come nel vecchio Comune fiorentino — che pure ogni anno ringiovaniva al calendimaggio tra grida di giubilo e getto di melarance e

danze di adorni giovani e fanciulle sulle piazze a cielo aperto — durasse gagliardo il contrasto delle passioni e delle discordanti idee, sí che i forti ingegni fino dalla prima età si addestravano in esso a pensare e ad operare, e dentro alle mura della città si ripercotevano i grandi contrasti dividenti il mondo cristiano. Soltanto un popolo cosí fatto poteva produrre un'opera come la *Commedia* di Dante, che, specchiandone nell'ideale oltremondano la feconda e tempestosa vita, accogliesse in pari tempo tutti i principî informatori della civiltà medievale; soltanto da una città come Firenze, libera e, quasi per temperie sua propria, ferace d'eletti ingegni, poteva uscire il capolavoro per cui la lingua italiana, che andava balbettando versi faticosamente lavorati con cesello straniero, si assise d'un subito, matura, fra le piú cólte favelle europee, tale da poter ritrarre acconciamente, non molti decennî piú tardi, le finezze dell'arte petrarchesca nella lirica, nella prosa le multiformi invenzioni del Boccaccio!

Nel 1282 codesto popolo fermò solennemente in S. Giovanni la nuova sua costituzione democratica. Intorno a tale anno è da porre il sorgere e vigoreggiare della *bella scola* di dicitori in rima che s'intitola dal « dolce stil novo » ; quasi tutti di parte bianca, cioè Guelfi moderati e dottrinarî, epperò avversi cosí alla burbanza dei grandi come alla violenza della plebe. Democratica adunque, ma temperatamente democratica, la brigata cortese operò nella lirica amorosa il connubio dell'idealismo filosofico e mistico — ultima derivazione della scolastica medievale — con la poesia del popolo, spontanea sempre, o che la passione l'ispiri o che l'aizzi

il sarcasmo; raccolse, rude ma vivace, di sulle bocche degli artigiani e dei villici l'umile ballata, eppure si serbò d'una squisita castigatezza.

Per tal modo Firenze, debitrice alla libertà di tutta la sua gloria cosí nell'ordine dei fatti politici come in quello degli intellettuali, quando, appunto sul cadere del Dugento, era giunta ad offrire la piú perfetta immagine del reggimento popolare, poté dare all'Italia, nella lirica, l'arte nuova (arte, non maniera, come quella de' Siculi e dei Guittoniani) della quale è carattere precipuo la varietà delle forme, cioè la libertà nell'arte, indissolubilmente congiunta alla libertà nella vita civile.

E in fatto, ciascuno dei poeti dello stil novo, concordi nello sposare l'eufonia (già notevole presso i Siciliani) a un alto concetto filosofico, conserva ben rilevata l'impronta individuale. Nella poesia di Lapo Gianni c'è un particolar vigore d'immagini e di linguaggio; in Dino Frescobaldi vibra, e dà suoni flebili, la corda del dolore; Cino da Pistoia (rimatore di questa scuola come nato egli pure nel *dolce paese di Toscana gentile*) del dolore ha talvolta la voluttà amara e crudele, che costringe a maledire, ad agognare ogni piú fiera cosa. Ma tutti mirano alla dolcezza e alla sottigliezza: dolcezza di parole, sottigliezza di pensiero. A Dante, pieno di disprezzo per la « gente grossa », nella *Vita Nova* non pare di esser mai « sottile » abbastanza; Cino, *l'amoroso messer Cino,* vuole, e talora ottiene, ne' suoi versi una soavità celestiale.

Questa molto bene si attaglia alla mistica idealità ch'è il carattere piú cospicuo della lirica del *dolce stile;* lirica d'amore quasi tutta, melodiosa di suoni, nobile di

concetti, quale i tempi la volevano. Poiché d'amore purissimo verso ogni cosa creata ridondava allora il cuore dei nuovi asceti d'Italia, meno chiusi e arcigni d'una volta secondo l'esempio del Serafico di Assisi; e tutto un inno grande di amore pareva salire dalle floride valli, dai declivî verdeggianti, per l'Umbria, per la Toscana, su verso l'arco luminoso del cielo. Questo *foco d'amore*, come Jacopone lo chiamava, che nelle laudi del « giullare di Dio », volgendosi alle cose celesti, assume anche forme e sembianze materiate, quasi sensuali, nei poeti del *dolce stile,* mentre ha per oggetto invece la donna, è puramente spirituale, sí che confondesi a volte col sentimento cristiano della carità.

Di qui anche quel ripetersi ne' versi de' dugentisti toscani di forme e motivi, che dà luogo a un convenzionalismo diverso da quello dei provenzaleggianti, ma non meno palese: il color pallido come d'amore, gli effetti benefici della presenza dell'oggetto amato, il tremito che la sua vista suscita nel poeta, i parlanti e operanti spiritelli. Giacché, trasformata la donna del cuore in una creatura angelica, miracolosa, raggiante divina luce, è naturale che il poeta le si avvicini timoroso; ed è naturale, altresí, ch'ella ciò che mira raggentilisca. Quanto agli spiritelli, di cui vere orde quei poeti (in ispecie il Cavalcanti) ospitarono nelle rime loro, sí che un verseggiatore d'altra scuola, Onesto bolognese, poté farsi beffe delle « mille sporte piene di spirti » in cui li vedeva cacciare ad ogni istante le mani, convien tenere presente, che la lirica del *dolce stile* ha due aspetti, come due sono le forme principali della civiltà del secolo decimoterzo, la scolastica e la mistica. Noi

abbiamo toccato dell'aspetto corrispondente a quest'ultima: la forma scolastica, alla sua volta, ha riscontro in codesta poesia nella parte dottrinale, che v'abbonda. Chi non sa quanto il Cavalcanti e, piú ancora, Dante ne' loro canzonieri si siano inoltrati per entro agli spineti della filosofia e della teologia? Ora, il riguardare separatamente i modi di vita o principî, immaginandoli ciascuno in figura d'un fluido sottile, d'uno *spirito,* procedeva da dottrine aristoteliche e tomistiche.

Ma, per quanto possa sembrarci stucchevole questa nuova mitologia di personificazioni delle facoltà psichiche, essa ha aiutato mirabilmente i poeti dell'arte nuova a riprodurre e spiegare le piú tenui avventure, i piú fuggevoli accidenti dell'amore. D'altra parte, tanto candore, tanta grazia, tanta e cosí profonda intimità di sentimento trovi nella lirica di quelli, che non può ciò che pure vi si nota d'artifizioso scemarne grandemente ai nostri occhi l'altissimo pregio estetico. — A me certe immagini di singolare gagliardia di Lapo Gianni e del Cavalcanti rifioriscono nella memoria ogni volta ch'io ripensi alla vita di battaglie e insieme d'artistici diporti del Comune fiorentino:

> Donna, se il prego della mente mia,
> come bagnato di lagrime e pianti,
> venisse a voi incarnato davanti,
> a guisa d'una figura pietosa, ecc. (2).

Ovvero:

> L'anima mia dolente e paurosa
> piange ne li sospir che nel cor trova,
> sí che bagnati di pianti escon fore.
> Allora par che ne la mente piova
> una figura di donna pensosa,
> che vegna per veder morir lo core (3).

E delicate analisi interiori, che ci richiamano ai poeti moderni, incontriamo maravigliati, sul limitare ancora della letteratura nostra, in quelle rime. Soprattutto piace vedere in esse alla dama, alla castellana gravemente o galantemente atteggiata, della canzone trovadorica sottentrare la giovinetta pensosa e pudica; cioè la semplice figliuola di quei mercanti, di quegli artieri, che in Firenze sapean disputare saviamente dei pubblici negozî e, all'occorrenza, *ferir torneamenti* e *correr giostra,* ma non isdegnavano perciò di trattare il braccio e lo stajo, la squadra e lo scalpello.

Quest'arte nuova di poesia, quale io la sono venuto rappresentando con brevi tratti sintetici, fu veramente — come piace di ripetere a molti, che si fondano sopra un noto passo della *Commedia* — « tratta fuori » da Dante? E, comunque sia di ciò, in che cosa Dante si discosta, in che cosa s'inalza, nella lirica, sopra i suoi confratelli del *dolce stile?*

Iniziata da Dante, cosí nel suo complesso, come teorica di concetto e di forma, codest'arte non può dirsi. Lasciando stare la sua origine prima, da cercare nella dotta Bologna, dove Guido Guinizelli, filosofando in rima, aveva recato in mezzo — di che Dante stesso gli fa gran merito — la nuova dottrina d'amore; la scuola che, pur seguitando a riprodurre taluno dei modi poetici dell'imitazione forestiera, volle essere (secondo ch'è ufficio vero della lirica) l'espressione subiettiva sincera del sentimento, la scuola che, serbandosi castigata, attinse nondimeno anche alle vivide sorgenti dell'arte popolare, fu, sul cadere del secolo XIII, il prodotto naturale e quasi

necessario, come ho dimostrato, delle condizioni civili ed intellettuali di Firenze. S'intende, pertanto, com'essa debba esser sorta indipendentemente dai propositi e dall'autorità di questo o quel poeta, per un simultaneo e spontaneo concorrere di varî « dicitori per rima » in uno stesso ideale artistico, in un'identica sentenza. D'altra parte, la ragione del tempo vuole si ricordi, che Guido Cavalcanti, d'oltre sei anni piú vecchio del suo glorioso amico, era « famoso trovatore » già nel 1283, quando Dante chiudeva nel suo primo, tutt'altro che dolce, sonetto la sua prima, tutt'altro che nova, immaginazione. Al *dolce stil novo* vorremo noi non riguardare appartenenti le poesie del Cavalcanti anteriori all'ultimo decennio della sua vita, cioè anteriori alla canzone con cui Dante afferma d'aver tratto fuori *le nove rime?*

Poiché l'intonazione e i caratteri dianzi esaminati di codesta scuola sono manifesti in tutte le rime amorose di Guido. Né si tratta già di questo o quel motivo che ricorra isolato, come in Chiaro Davanzati e, piú, nel Guinizelli, il quale ha sparsamente accenni all'influsso benefico della donna amata, al suo saluto, alla sua ingenita gentilezza; ma è l'arte o, se piú aggrada, la maniera ch'è la stessa. E tale doveva essere, in quella città, in quel momento storico. Guido v'è pervenuto forse qualche anno prima dell'amico, che gl'indirizzerà affettuoso e deferente la sua giovenile operetta; ma soltanto perché maggiore d'età. Benissimo Monna Vanna e Monna Bice stanno *l'una appresso dell'altra maraviglia* nel sonetto della *Vita nova:* prima l'amata di Guido; ché — dirò sempre con Dante — ella precedette *lo verace lume,* cioè la gentilissima Beatrice. Non

dunque un precursore, e tanto meno un maestro, dell'Alighieri poeta lirico vedremo nel Cavalcanti; non un seguace, neppure, del divino poeta; bensí un fratello d'armi alquanto piú provetto. Il maestro, anzi il vero instauratore, del *dolce stile* fu il Bolognese, salutato con tanta filiale riverenza nella *Commedia*. Non so quale piú sicura testimonianza potremmo desiderarne, dei versi in cui Dante accenna al Guinizelli:

> il padre
> mio e degli altri miei miglior, che mai
> rime d'amore usâr dolci e leggiadre (4).

Ma non ha egli, l'Alighieri, proclamato se stesso iniziatore di queste *nove rime?*

Consideriamo sottilmente (l'avverbio ai versi d'un poeta di questa scuola si attaglia bene) il passo famoso del *Purgatorio*. Parla Bonagiunta da Lucca, rimatore della vecchia maniera, e si rivolge a Dante, e a Dante allude:

> Ma di' s'io veggo qui colui che fuore
> trasse le nove rime cominciando
> « Donne, ch'avete intelletto d'amore ».
> Ed io a lui: Io mi son un che quando
> Amore spira noto, ed a quel modo
> ch'ei detta dentro, vo significando.
> O frate, issa vegg'io — diss'egli — il nodo
> che il Notaro e Guittone e me ritenne
> di qua dal dolce stil novo ch'i'odo!
> Io veggio ben, come le vostre penne
> di retro al dittator sen vanno strette;
> che delle nostre certo non avvenne (5).

Si ha torto, a parer mio, d'identificare le *nove rime* che, per bocca di Bonagiunta, Dante afferma d'avere

« tratto fuori », col *dolce stil novo* ricordato dopo, vale a dire colla maniera sostanzialmente diversa da quella che il verseggiatore lucchese ha seguito, a cui la mente di costui viene richiamata dalla risposta dell'Alighieri. Secondo la finzione dantesca, Bonagiunta designa perifrasticamente il poeta di cui domanda dalla peculiarità che piú doveva aver colpito il gretto seguace dei Siciliani e di Guittone; cioè da quel deliberato e nella *Vita Nova* esplicitamente dichiarato mutamento, meglio che di criterî d'arte, di soggetto e di fini, per cui a cominciare appunto dalla canzone alle « donne gentili » Dante nella lirica procede innanzi, come osserva il D'Ancona, « colle sue forze, con lo stile suo, col suo fine, direttamente, consapevolmente » (6), facendo cosa nuova rispetto all'arte propria ed anche rispetto a quella degli altri che, nel suo tempo, nella sua città, poetavano (vedemmo) secondo non dissimili principî. Che risponde l'Alighieri? Nomarsi non voleva; né anche dovea parergli conveniente accettare per sé una designazione ch'era una lode. Risponde: « Io son uno che scrive quando Amore lo ispira e come Amore gli detta ». Né chiosa piú veritiera poteva egli fare appunto a quella designazione, se gli dobbiamo credere quando nella *Vita Nova* afferma, il cominciamento di canzone riferito da Bonagiunta essergli venuto spontaneo sulle labbra, un giorno che passava lungo un limpido ruscello, per improvvisa *voluntade di dire* sopraggiuntagli; però che questa volontà di dire gli veniva da Amore: da Amore, spirazione divina animatrice dell'universo, ch'era cagione del risiedere omai tutta la beatitudine di lui nella « lode della sua gentilissima », e che l'induceva a in-

dirizzare il suo canto alle donne che potessero averne « l'intelletto ».

E la risposta è per Bonagiunta una rivelazione. Il suo pensiero corre dalle *nove rime* di Dante solo, ricordate prima, a tutta in genere la scuola poetica ch'ei vede ora in auge; e della grande sua diversità dall'antica gli appare d'un subito la radice: — « Ora vedo, o fratello, che cosa ha trattenuto noi lungi dal *dolce stile* nuovo di che odo novella! Voi seguite l'ispirazione di Amore! ». *Dolce stile:* ciò è quello di cui fu instauratore il Guinizelli, padre di quanti « rime d'amore usâr dolci e leggiadre »; *nuovo:* s'intende, per Bonagiunta, pe' suoi pari ed anche per noi moderni, che lo contrapponiamo alla maniera, anzi alle maniere anteriori. L'espressione *dolce stil novo* è rimasta nella storia delle nostre lettere, e vi permarrà, al pari dell'altra, similmente consacrata dall'autorità del massimo poeta, di *scuola siciliana,* estesa a tutti i rimatori di quelle antecedenti maniere. Ma è bene purgare Dante dalla triplice colpa di vanagloria, incoerenza e inesattezza, di cui sarebbe reo, s'egli effettivamente si fosse vantato iniziatore e corifeo della *bella scola.* Resti al Guinizelli questa gloria: a Dante accresciamo, per compenso, quella dell'originalità anche nella lirica, anche rispetto a' suoi fratelli d'arte.

Ma questa originalità in che consiste?

La novità grande sta nell'aver egli raccolto in un « libello » il fiore delle rime per la « donna della sua mente »; nell'averle dichiarate con *ragioni* (ei le chiama cosí, e sono le *razos* di Provenza) (7) che valessero a col-

legarle in un pieno e ordinato racconto delle vicissitudini di quel suo amore, il quale — dirò col Carducci — « da' lieti ritrovi del Calendimaggio e dalla bara d'una fanciulla incominciato, si levò piú che umano d'accanto al cadavere di Folco Portinari, e si fe' metafisico al trapassar dell'amata » (8); in fine, nell'aver adattato versi e prosa ad un concetto unico, che vi si viene per gradi svolgendo.

Tale concetto era di preparare quell'apoteosi, anzi trasformazione in simbolo altissimo, della donna amata, ch'è tanta parte dell'allegoria della *Commedia*. E nel fatto Dante, che pur ci ha lasciato per altra donna versi di passionata sensualità, nelle rime per Beatrice non esprime se non sentimenti di purezza illibata. Tutto vi è aereo, diafano, alato. Il pensiero che aver chiamato la bocca di lei « il fine d'amore » possa far credere cosa che mai non gli ha neppure attraversato la mente, induce il poeta a ripetere per la seconda volta, che quel fine è il saluto. E del saluto si è appagato molti anni: venutogli meno quello, la sua beatitudine si è poi circoscritta alla lode della sua donna. Ecco il soggetto delle *nove rime;* ecco la « materia nova e piú nobile che la passata », com'egli dice, presa a svolgere in rima a cominciar dalla canzone « Donne, che avete intelletto d'amore ». Questa segna il principio dell'indiamento; il primo pensiero della trasumanata Beatrice della *Commedia* è qui. D'ora in poi, non piú nell'amoroso libello desiderî di saluto, speranze di ricambiato amore, attinenze di qualsiasi specie del poeta con la sua donna; ma soltanto la glorificazione di lei, fervida e infaticabile. Ella è *un angiol figurato;* è un simulacro di perfezione, un visi-

bile esempio d'ogni virtú, pel quale soltanto *beltà si prova,* da Dio mandato fra gli uomini *a miracol mostrare.* Perciò le divine intelligenze la desiderano intensamente su in cielo: dove, tornando, diverrà *spirital bellezza grande;* quale appunto diviene, trasfigurandosi, nella *Vita Nova.*

Poiché l'idealità mistica, che dicemmo circondare l'oggetto amato presso i sincroni verseggiatori fiorentini, in Dante, dopo ch'egli ha posto mano a quella nova e piú alta materia con « la loda » di Beatrice, non è piú soltanto un fulgido velo ravvolto attorno alla persona amata; ma intimamente si confonde con la essenza stessa della sacra misteriosa creatura il cui sguardo diffonde zelo di carità. E tutto è ordinato a questo ideale: le invenzioni, i concetti, i fantasmi poetici, l'elocuzione, lo stile.

Fin dal primo apparire della pargoletta celestiale gli spiriti del poeta, presa persona e voce, parlano il latino della Sacra Scrittura. Lo spirito della vita dice tremando dalla segreta camera del cuore: *Ecce deus fortior me qui veniens dominabitur mihi;* lo spirito animale, dall'alta camera del cervello, dice maravigliando agli spiriti della vista: *Apparuit jam beatitudo vestra.* Quel singolare concorrere del numero nove — che, essendo sua radice il tre, simboleggia il miracolo, di cui la Trinità è scaturigine — in tutte le contingenze sí della breve vita della donna, sí dell'amore del poeta, ha del mistero. Né senza mistero sono le « gentili » che lei accompagnano o — come Giovanna, la donna di Guido Cavalcanti — precorrono; non è senza una misteriosa, quanto alta e sacra, significazione la visione che

appare al poeta della prossima morte di Beatrice; accompagnata com'è da così straordinarî e inusati segni della commozione non pur degli uomini ma della natura, da non trovare riscontro se non in quelli che nell'*Apocalissi* annunziano la fine del mondo.

Tutto, adunque, cospira a farci presentire nella donna che Dante glorifica nella *Vita Nova* il simbolo della Verità Rivelata, la ministra della pietà divina e della rigenerazione, che incontriamo nella *Commedia.*

Che cosa ci dice il poeta della persona di lei, della parte materiata della sua bellezza?

> Color di perla quasi informa, quale
> conviene a donna aver, non fuor misura (9).

Ma non so quanti vorranno stimare conveniente a donna, che non abbia dell'angelo o della dea, il colore di perla! Nel fatto, se togli due o tre imitatori, nessun altro degl' innumerevoli che nei primi secoli della nostra letteratura hanno cantato o descritto beltà femminili, seguirà in ciò l'esempio del massimo poeta. Costoro — come altra volta ebbi a mostrare (10) — rappresentano tutti del più schietto latte e sangue le gote delle loro belle; né mai, nelle dipinture ch'essi fanno ad ogni pié sospinto, il colore del volto divaria da quello che messer Agnolo Firenzuola, trattando in prosa, molti e molti anni più tardi, *Della perfetta bellezza di donna,* definirà: « un candore ombreggiato di vermiglio ».

Insieme con questi accenni alle bianco-purpuree gote, quanti e quanti altri alle chiome d'oro, alla delicata mano, alla pura fronte della persona vagheggiata, presso i poeti d'amore che in questo nostro fortunato giardino

d'Europa sono sempre nati e fioriti — e nascono e fioriscono — con la stessa esuberanza dei cedri o de' fichi d'India! Di tutto ciò nulla, o quasi, nelle rime di Dante per la gentilissima. Egli non adora le bellezze di costei, sí la bellezza: la bellezza « proprietà angelicata, argomento visibile dei miracoli e dei misteri della fede [11] ». Egli accenna agli occhi della sua donna; ma solo per dirci, che, come ch'ella li mova, n'escono *spirti d'amore infiammati:* egli ne ricorda la bocca; ma designandola da una sua proprietà — il riso, — e soltanto perché essa serve all'amoroso saluto. Il riso, anzi il sorriso, e tenue, di Beatrice gli ha ispirato versi di grande soavità, che ognuno ha in mente:

quel ch'ella par quando un poco sorride
non si può dicer né tenere a mente,
sí è novo miracolo gentile.

Ma il riso rappresentava a Dante, com'egli stesso ci fa sapere [12], « una corruscazione della dilettazione dell'anima, cioè un lume apparente di fuori secondo che sta dentro »; a quel modo che gli occhi erano per lui gli spiragli dell'anima stessa. E gli occhi furono nel fatto il varco, onde al trepido rapito ammiratore giungeva l'influsso salutifero della bellezza interiore di Beatrice. Ciò il poeta fa dichiarare da lei stessa, solennemente, là dove immagina ch'ella gli appaia, tra una gloria di luce e una nuvola di fiori, nel Paradiso Terrestre, sopra il carro della Chiesa tratto dal grifone e attorniato dai biblici splendori [13]. Beatrice, strumento di salvazione pel poeta, che deve a lei salita da carne a spirito l'essere scampato al buio della valle selvosa,

all'impedimento delle tre fiere, e l'aver potuto visitare, deterso dai peccati e rigenerato, *le beate genti;* mentre le era durata la vita, non era stata meno operosa ed efficace per la salute dell'anima del suo diletto.

Che è, in fondo, la *Vita Nova?* Null'altro se non « la loda » della bellezza interiore, incorruttibile, di Beatrice, fatta per mezzo d'un racconto, allietato e rischiarato dal piú sereno lume di poesia, dei varî modi con che virtuosamente operarono sul giovine poeta prima la vista e il saluto, poi la sola vista, in ultimo la benedetta memoria della sua donna. Io tengo per fermo, che la visione a cui si accenna in fine al maraviglioso « libello » altro non sia se non la vera « visione » (tutto il resto del poema è un *viaggio fantastico*) che nella *Commedia,* grazie al contemplante S. Bernardo, Dante ha della « celeste corte » e dell'altissimo posto che vi occupa, accanto all'« antica Rachele », Beatrice. Inoltre, un intimo e non meno essenziale legame fra l'operetta degli anni giovenili e la grande opera della maturità piena di Dante parmi sia offerto da un altro passo di quella. Nessuna miglior chiosa, in fatto, ai versi ora citati della *Commedia* si potrebbe desiderare, di quel capitolo della *Vita Nova,* non inteso a dichiarare alcun sonetto e, per confessione dell'autore, uscente alquanto dal proposito suo, che nell'operetta è stato inserito sol per fare intendere quello che sul poeta « vertudiosamente operava » il saluto di Beatrice; soavissimo atto di quella bocca — *la seconda bellezza* della trionfatrice lassú nell'Eden — ch'era per Dante il fine dell'amore (come gli occhi n'erano il principio), perché, appunto col saluto, avea virtú di rigenerare l'animo nel quale l'amore

fosse stato svegliato o infuso dallo sguardo della miracolosa fanciulla.

La *Vita Nova* è, dunque, come il preludio o il preambolo della *Commedia*. Messa insieme e ordinata mentre l'idea del gran poema si dovea venire a poco a poco determinando e già forse anche disegnando nella mente dell'autore (di che piú d'un indizio pare a me, e parve ad altri, di ravvisare in certi luoghi di essa molto tormentati dagli interpreti), la *Vita Nova* serve a un alto ed unico concetto, e, di conseguenza, delle rime dantesche già prima « divulgate tra le genti » sol quelle trasceglie ed ospita, che allo svolgimento graduale di codesto concetto o fossero congenite o potessero in qualche modo adattarsi.

Poiché, primo ed unico fra tutti i poeti del suo tempo, il cantore di Beatrice non solo ha collegato insieme per via di prosastiche dilucidazioni in forma narrativa le rime degli anni giovenili, ma ha proceduto a un pensato lavorío, oltre che di selezione, di adattamento. Quest'adattamento, com'è naturale, in ispecial modo si riferisce ai particolari di fatto, connessi all'occasione o alla materia di quelle rime, a cui nella parte prosastica si accenna: il che di molte cose (s'io non m'inganno) vale a renderci ragione, le quali, come inverosimili, apparvero al Bartoli, e ad altri, serî indizî per negare la realtà storica dell'amore di Dante. In tal guisa piú d'un componimento poetico, antecedentemente scritto, l'Alighieri, nel mettere insieme la *Vita Nova,* ha tratto ad una significazione alquanto diversa; o si è sottilizzando ingegnato di dimostrarlo gravido di

riposti sensi, d'allusioni segrete, che non contiene, che non può contenere, dappoi che, dettandolo, l'autore certo non vi pensava neppur per ombra.

Non cito esempî; ché troppo a me tarda conchiudere ([14]). Solo dimando: Quante delle rime che Dante stesso afferma, e noi possiamo ragionevolmente supporre, scritte per altre donne ma con allusioni a Beatrice vivente e all'amore per lei, sono quel puro esercizio letterario ch'egli vuol dare a credere che fossero le sue « cosette per rima » in onore della prima donna-schermo? Fra tali *cosette* pare certo sia da porre il sonetto non incluso dal poeta nella *Vita Nova*

> Di donne io vidi una gentile schiera
> quest'Ognissanti prossimo passato,
> ed una ne venía quasi primiera
> seco menando Amor dal destro lato, ecc. ([15]);

dove Amore non può essere altro che Beatrice, come ha osservato il prof. Scherillo ([16]). Il quale, io credo, ciò affermando avrà avuto in mente quell'altro sonetto dell'Alighieri, dove di Monna Vanna e Monna Bice Amore ci svela il nome poetico o (come i Provenzali dicevano) *senhal:* « Quell'è Primavera, E questa ha nome Amor, sí mi somiglia » ([17]). — Ora non è significativo trovar quivi la donna - schermo figurata proprio all'istesso modo come il poeta suole rappresentare la sua gentilissima?

> Dagli occhi suoi gettava una lumiera
> la qual parea un spirito infiammato:
> e i' ebbi tanto ardir, ch' in la sua cera
> guardando, vidi un angiol figurato.

A chi era degno poi dava salute
con gli occhi suoi quella benigna e piana,
empiendo il core a ciascun di virtute.
Credo che in ciel nascesse esta soprana,
e venne in terra per nostra salute;
dunque beata chi l'è prossimana!

Io dubito forte, che questa e fors'anche l'altra donna, che il devoto di Beatrice afferma d'aver prese per ischermo contro *il manifesto accorger delle genti,* siano state a un certo momento per lui qualche cosa di piú e di meglio che un pretesto e un riparo!

Checché si voglia pensare di ciò, è innegabile nella *Vita Nova* l'adattamento di cui parlavo. Innegabile altresí — soggiungo — il rigore quasi inflessibile nella scelta delle poesie da accogliere: scelta a cui non han presieduto, almeno nella prima parte, criterî estetici (ché bellissime rime ne vediamo escluse, e ospitate per contro delle mediocri); ma soltanto il criterio della convenienza con la *materia nova,* preparata, con giusto intreccio di realità e di visione, di verità e di poesia, nel tratto che precede la canzone alle donne gentili, svolta ed esposta largamente nel resto. La qual materia è la lode, al tutto rimota da ogni aura di mondanità, della spirituale bellezza di Beatrice.

Cosí al fuoco purificante d'un amore che nulla ha piú di terreno, si discioglie o si affina quanto la giovenile poesia dell'Alighieri, non tutta ispirata solo dalla « gloriosa donna della sua mente », aveva di materiato e di men puro.

Ecco, tornando in ultimo *al primo detto,* in che cosa Dante nella lirica non solo si diparte, ma s'inalza,

sopra i suoi confratelli del *dolce stile*. Nessuno di costoro ha trascelto, rimutato e ordinato le proprie rime secondo un unico concetto; nessuno ha iniziato co' nuovi modi nuova ed alta materia.

Certo la lirica di Dante non è tutta nella *Vita Nova;* molte altre poesie egli ci ha lasciato, d'altra ispirazione, d'altra intonazione: erotiche, dottrinali, allegoriche. E anche il suo *Canzoniere* contiene gemme, che meglio rifulgeranno quando altri le avrà rilegate in monile piú degno. Ma il fiore dell'arte e, insieme, la quintessenza del pensiero di Dante lirico son là, nelle *nove rime* dell'aureo « libello », che dicono con tanta soavità di accenti, con tanta altezza di spiriti, le lodi della gentilissima: in quei sonetti accorati, lacrimosi, ovvero sereni e piani; in quelle quattro grandi canzoni ove l'idealità, cosí pura, non impedisce l'intimità dell'affetto, e questo si traduce nella parola con possente efficacia. Quanta poesia ne' versi seguenti!

> Lo immaginar fallace
> mi condusse a veder madonna morta;
> e, quand'io l'ebbi scorta,
> vedea che donne la covrian d'un velo,
> ed avea seco umilità verace,
> che parea che dicesse: io sono in pace.
> Io diveniva nel dolor sí umíle,
> veggendo in lei tanta umiltà formata,
> ch'io dicea: Morte, assai dolce ti tegno;
> tu dêi omai esser cosa gentile,
> poi che tu se' nella mia donna stata, ecc. (18)

E quanta poesia, talvolta, anche nella prosa! Ricordate? « E quivi, chiamando misericordia a la donna

de la cortesia, e dicendo: *Amore, aiuta il tuo fedele!* mi addormentai come un pargoletto battuto, lagrimando... » ([19]). Mirabile la schiettezza, mirabile la semplicità dei mezzi artistici! L'idealità riempie e satura le rime migliori della *Vita Nova,* epperò basta a sé stessa.

E la *Vita Nova* — vedemmo — pel concetto che la informa appare il vestibolo di quell'augusto tempio ch'è la *Commedia.* Donde alla lirica dell'Alighieri, che, per tal modo ricongiungendosi al poema divino, vuole essere riguardata come parte integrante dell'opera di lui, deriva un'importanza non nazionale soltanto, come quella de' suoi fratelli d'arte, ma universale.

NOTE

(1) MAHN, *Gedichte der Troubadours,* 317.

(2) *Manuale della lett. ital.* ecc., compilato da V. NANNUCCI [3], I, 255.

(3) Son. " S'io prego questa donna ecc. „. (*Le rime di* G. CAVALCANTI, a cura di E. RIVALTA, Bologna, Zanichelli, 1902, p. 143).

(4) *Purg.,* XXVI, 97-9.

(5) *Purg.,* XXIV, 49-60.

(6) *La Vita Nuova illustr., con note,* ecc. *per* A. D'ANCONA, 2ª ed., Pisa, Nistri, 1884, p. L.

(7) Cfr. V. CRESCINI, nel *Giorn. storico della lett. ital.,* XXXII, 463-64.

(8) *Poesie di Lorenzo de' Medici,* ed. diamante Barbèra, Firenze, 1859, p. XIX.

(9) *Vita Nuova,* ediz. cit., pag. 131. Leggo *informa,* anziché *in forma,* seguendo lo SCHERILLO (*Alcuni capitoli della biografia di Dante.* Torino, Loescher, 1896, pag. 315).

(10) Nel periodico *L'Alighieri,* anno II, 175-76 *n.*

(11) CARDUCCI, *Studi letter.,* ed. Vigo, pp. 170 e 171.

(12) *Convivio,* tratt. III, § 8 (ed. Moore delle *Opere di Dante,* II, 252).

(13) Cfr. *Purg.,* XXX, 121-23.

(14) Ma qui in nota mi sia concesso d'additare i §§ 7, 8, 9 della *Vita Nova,* accennanti ad allusioni o reticenze in rime che originariamente non dovettero contenerle, e di ricordare il commento al primo sonetto-visione, tanto piú ricco di misteriosi particolari che il sonetto medesimo, svolgente il tradizionale motivo del cuore mangiato (cfr. D'ANCONA, *La Vita Nova,* p. 39), nonché la prosa che va innanzi al sonetto in cui si parla di Monna Vanna e Monna Bice, nella quale, sottilizzando sui nomi proprî, Dante s'in-

dustria di torcere a significati simbolici i suoi versi. Al BARTOLI (*Storia della letteratura italiana,* IV, 193) parve da non prendere alla lettera tutto il racconto del § 14. Certo, la storia vi è colorita romanzescamente; ma solo perché, oltre alle rime, anche gli episodî del suo amore Dante nel mettere insieme la *Vita Nova* ha adattati al concetto che in ciò lo guidava.

(15) Ed. Moore cit. delle *Opere di Dante,* I, 576.

(16) *Alcuni capitoli della biografia di Dante,* cit., pp. 271-72.

(17) *Vita Nuova,* ediz. cit., p. 180 (comincia: "Io mi sentii svegliar dentro dal core").

(18) *Ivi,* p. 171.

(19) *Ivi,* p. 81.

IL TRIONFO DI BEATRICE (*)

(*) Lettura dantesca, tenuta in Padova, nella sala maggiore del Museo Civico, il dí 15 aprile 1902, e pubblicata in occasione delle nozze del professor Vittorio Polacco (Padova, tip. Salmin, 1902). Qui si riproduce con qualche mutamento e coll'aggiunta d'alcune note.

Veduto il fuoco temporale e l'eterno, fuori oramai dagli erti e dagli angusti sentieri, Dante, sul ripiano verde e fiorito della sacra montagna, attende che vengano lieti a lui quegli «occhi belli» che, lacrimando, avean mosso dal Limbo Virgilio a sottrarlo alle tenebre della valle selvaggia.

Attende, e frattanto s'inoltra nella «divina foresta», su pel suolo d'ogni parte olente, tra un fruscío di tremule frondi, un ilare gorgheggiare di augelletti, un muto scorrere d'acque limpidissime. Matelda, ammaestratolo intorno a quel luogo, da Dio concesso un tempo agli uomini per arra dell'eterna pace, cantando come donna innamorata lo guida per la gran selva verso levante. Poscia, dopo non lungo cammino, — Guarda, gli dice, ed ascolta —

Ed ecco un lustro subito trascorse
  da tutte parti per la gran foresta,
  tal che di balenar mi mise in forse;
ma perché il balenar, come vien, resta,
  e quel durando piú e piú splendeva,
  nel mio pensar dicea: «Che cosa è questa?»
Ed una melodia dolce correva
  per l'aer luminoso.... (1)

Luce e musica, dunque; primizie della celeste beatitudine. E la luce cresce, sí che sotto la volta verde l'aere divien tutto fiamma; e la musica si rivela per un canto di sovrumana soavità.

A narrare quello che poi vide e udí il poeta sente che non gli vale, se le Muse non l'aiutino, il magistero dell'arte:

> O sacrosante vergini, se fami,
> freddi o vigilie mai per voi soffersi,
> cagion mi sprona ch'io mercé ne chiami!
> Or convien ch'Elicona per me versi,
> ed Urania m'aiuti col suo coro
> forti cose a pensar mettere in versi.

Cose *forti a pensare* veramente, quelle che seguono! Ma al gran padre della poesia d'Italia i mezzi d'artistica figurazione non difettano neppur pei misteri del soprannaturale.

Sette alberi d'oro appaiono da lungi all'ansio e attonito visitatore dell'Eden. Ma alberi non sono. Quel « bello arnese » fiammeggiante si compone di sette candelabri, le cui vivide faci nel loro avanzarsi dipingono l'aere dei sette colori dell'iride. Sotto quel padiglione luminoso, sul verde tappeto smaltato di fiori, s'avanzano a coppie, osannando, ventiquattro vegliardi in vesti nivee, coronati di fiordaliso.

E il mistero si fa sempre piú solennemente venerando. Poiché fra i quattro animali dipinti già da Ezechiele e dall'Apocalissi appare un carro trionfale di stupendo artificio, tirato da un grifone, a fianco delle cui rote creature fantastiche danzano in tondo, proprio al modo delle adorne giovani, che, nel gran tripudio

primaverile, sulle apriche piagge intrecciavano carole. Chiudono la processione maravigliosa altri sette vegliardi, non piú redimiti di gigli, ma di fiori purpurei.

Cosí il carro trionfale procede sin dirimpetto a Dante. Quivi, all'echeggiare d'un tuono, s'arresta.

Subito i primi venuti si voltano addietro verso il carro come ad oggetto de' loro desiderî; uno di tale schiera, « quasi da ciel messo », grida tre volte (notisi il numero sacro) *Veni, sponsa, de Libano,* ch'è l'invocazione del Cantico dei Cantici. Ed ecco, mentre sul carro divino si levano a un tratto cento angeli che, gittando fiori di sopra e d'intorno, salutano col *Benedictus qui venis* con cui Cristo fu salutato all'entrare in Gerusalemme, ecco l'aspettata, l'invocata, l'eletta; ecco la sposa del Libano; ecco, sopra il « trionfal veicolo », la trionfatrice.

Come talvolta il sole spunta lievemente ombrato da vapori, sí che ne possiamo sostenere a lungo la vista,

> cosí dentro una nuvola di fiori,
> che dalle mani angeliche saliva
> e ricadeva in giú, dentro e di fuori,
> sopra candido vel cinta d'oliva,
> donna m'apparve, sotto verde manto
> vestita di color di fiamma viva.
> E lo spirito mio, che già cotanto
> tempo era stato che alla sua presenza
> non era di stupor, tremando, affranto,
> senza degli occhi aver piú conoscenza,
> per occulta virtú che da lei mosse,
> d'antico amor sentí la gran potenza.

Il trionfo di Beatrice — poi che la sacra portentosa creatura è dessa, la bella donna dagli occhi lu-

centi che fino dal principio del poema ha rivelato il nome suo — il trionfo di Beatrice quale Dante ha qui saputo rappresentarcelo, con tanta altezza di figurazioni simboliche e tanta luce d'immagini, è il piú magnifico quadro che a intelletto d'artista gli alti misteri della fede abbiano mai suggerito. Nei versi del poeta, pieni d'icastica efficacia, al pari che nel disegno bene ideato, nitido, che Sandro Botticelli ne tracciò con mano leggiera, quel racconto, anche cosí ravvolto tutto in un velo fulgido di mistero, appare creazione d'un intelletto che alle astrazioni riesce a dare, nel modo piú maraviglioso, colore di verità e nettezza di contorni.

Ma quel velo noi dobbiamo sollevarlo. Noi dobbiamo profondarci, aguzzando la vista della mente, nel *miro gurge* della concezione dantesca: Minerva oscura, a cui è d'uopo accostarsi riverenti, ma col fermo proposito di scrutarne gli arcani. Quel *velo* nasconde un *vero;* anzi, la sua ragione d'essere sta in questo. Trapassiamo, per intenderlo, dalla lettera all'allegoria, dalla finzione all'« ascosa verità », non meno alta, non meno nuova, non meno degna di Dante.

Prima di tutto: la trionfatrice dell'Eden comparsa subitamente, fra uno stuolo d'angeli e dentro una nuvola di fiori, sul carro tratto dal grifone e sotto la settemplice zona luminosa dei candelabri d'oro, è dessa pur sempre la bella Fiorentina amata un tempo dal pensoso giovinetto degli Alighieri; ovvero è divenuta puro simbolo, quale sembra preannunziarci la schiera salmodiante dei biblici testimonî della Verità superna, che vanno davanti al suo carro? — Anzi, prima ancora: amò veramente l'Alighieri, nella sua verde età, una fan-

ciulla nominata Beatrice (fosse costei, o no, 'la Bice che nacque de' Portinari e andò sposa ne' Bardi'); oppure quel velo d'idealità mistica onde nella *Vita Nova* è circondato il racconto dell'amore di lui per « la gentilissima » ci ammonisce altro non essere la persona snella e soave che fa pensare e sognare, se non l'estrinsecazione di un concetto filosofico e l'incarnazione d'un fantasma poetico, cioè appunto una cosa puramente pensata e sognata?

Io non ho bisogno di rammentare qui le stravaganze di certi oppugnatori, antichi e moderni, della realtà storica di Beatrice. Ma non posso tacere di quell'opinione che, messa innanzi da un critico illustre, a un certo momento parve destinata a prevalere nel campo degli studî danteschi, e di verosimiglianza non manca. Secondo Adolfo Bartoli, la « donna angelicata », com'egli la chiamava, di Dante e degli altri poeti del *dolce stil novo* non risponderebbe ad alcuna realtà oggettiva; sarebbe « un tipo astratto, impalpabile, concretantesi fuggevolmente in questo o quel volto di fanciulla, per tornar poi a sfumare nelle forme piú aeree ».

Io dissento — mi sia concesso di dirlo — recisamente, pienamente. Questa « oggettivazione d'un'intima e profonda soggettività » mi pare cosa tutta moderna, disforme dal modo di pensare e di sentire de' nostri vecchi *dicitori per rima.* Costoro seguono il procedimento inverso. Dante non plasma figure astratte a significazione di questo o quel suo pensamento: egli muove dal concreto, dal reale, e sotto vi nasconde il simbolo. Prende Catone, e lo atteggia sí che per esso appaia significato l'Arbitrio Libero e Retto; prende S. Ber-

nardo, e sta a noi sapere scoprire, sotto le spoglie del Contemplante, appunto l'Abito di Contemplazione. La Ragione Umana ha parte — non v'ha dubbio — nell'allegoria della *Commedia;* ma essa non è già (come, ad esempio, l'Intelligenza dell'omonimo poemetto o la Filosofia di Boezio) una fantastica « gran regina »: essa è incarnata nello scrittore piú caro al poeta, nell'autore del libro in cui gli uomini del Medio Evo scorgevano, sotto il velame della poesia, il tesoro della sapienza: s'impersona in Virgilio.

Anziché all' ideale femminile di Dante e de' suoi compagni d'arte, quello di cui parla il Bartoli pare a me accostarsi all'ideale femminile d'un poeta moderno famoso: grande poeta, dotato egli pure d'una singolar potenza interiore, d' un'originalità forse, dopo Dante stesso, senza esempio nella nostra letteratura; ma irrimediabilmente malato nell'anima, perennemente tormentato dall'assillo del pensiero. Al Leopardi (non a Dante), in mezzo alle aspirazioni vaghe tra cui la sua giovinezza sfiorí, s'offerse talora — luminosa visione che gli metteva un fremito nelle membra ed un raggio nell'anima — « la donna che non si trova (son sue parole), uno di quei fantasmi di bellezza e virtú celeste ed ineffabile, che ci occorrono spesso alla fantasia nel sonno e nella veglia »; qualche cosa come l'eterno femminino del Goethe, ma piú pura, piú incorporea. Nella canzone alla sua donna il grande Recanatese sogna e sa di sognare; ma in quell' idea, che trascende i termini della scienza e brilla su nel cielo dei poeti, egli appaga la fantasia usa a vagare per ispazî interminati.

Nell'Alighieri astrazioni cosí fatte non erano possibili. L'ispiratrice della sua musa fu — per me non v'ha dubbio — donna viva, reale. Soltanto (com'ebbi a osservare già in altra occasione), quando in lei affisava gli occhi ancora un po' abbagliati dalle radiose visioni della beatitudine d'oltretomba sospirata senza posa e sognata, al grande poeta pareva di vederle attorno al capo un nimbo, sugli òmeri due candide ali. Per ciò nelle rime della *Vita Nova* la persona amata non ha mai per contorno, come piú tardi avrà nel Petrarca, l'azzurro del cielo o il verde dei boschi, ma si stacca invece, come certe giottesche figure di Santi, da un fondo di luce d'oro; quasi a denotare che la terra non è per lei, che, viva, essa è già circonfusa dal fulgore delle cose divine. Tali, di tra l'oro lampeggiante allo svoltar delle membrane candidissime dischiuse sopra l'intagliato leggío, avranno sorriso agli estatici occhi del poeta-asceta le figure alluminate ne' libri dei Padri e dei Dottori; tale io m'immagino dovesse riuscirgli l'angelo che su certe tavolette egli andava disegnando nel primo anniversario della morte di Beatrice.

Era il mezzo di rappresentazione artistica meglio rispondente a quel concetto dell'amore e della bellezza, che dal divino Platone, attraverso alle opere dei Neoplatonici, di S. Agostino, di Dionigi Areopagita, era giunto, cristianeggiato, a Dante e agli altri dicitori del *dolce stile*. La bellezza è splendore della « divina luce »; l'amore è « unimento spirituale dell'anima e della cosa amata », alla quale « l'anima corre » mossa dalla divina spirazione di essa bellezza: Amore, cosí inteso, è la fontana verace dell'ispirazione poetica:

> ... Io mi son un che quando
> Amore spira noto, ed a quel modo
> che detta dentro vo significando.

Ecco il senso profondo di versi che i piú intendono alla grossa o troppo alla moderna.

Pertanto, la piú eccelsa poesia ha da essere per Dante il linguaggio dell'Amore: quel linguaggio arcano e melodioso, che allora parlavano alle anime, spasimanti nell'anelito di ricongiungersi a Dio, la voce solenne dell'organo, la squillante voce delle campane, la voce argentina dei cori femminei echeggianti per l'oscurità delle cattedrali gotiche. « Dico che quando ella apparia da alcuna parte — è Dante che parla del saluto della sua Bice — per la speranza della mirabile salute niun nemico mi rimaneva; anzi mi giungeva una fiamma di caritade, la quale mi facea perdonare a chiunque m'avesse offeso: e chi allora mi avesse domandato di cosa alcuna, la mia responsione sarebbe stata solamente " Amore ,, con viso vestito d'umiltà ». Ecco la donna rappresentata come strumento di salvazione: per mezzo degli occhi stellanti e del saluto ella adduce o rafferma sulla via della virtú. Mistica scala d'oro, la cui cima si perde nel fulgore abbagliante che avvolge il trono della Vergine, la donna presso l'Alighieri e i dugentisti dello *stil novo* riflette nel sembiante, nel riso, nell'inesprimibile soavità degli atti, un raggio di quel fulgore. In ciò la sua bellezza; vestigio della Eterna Luce « che vista sola sempre amore accende », segno ed argomento dei misteri e miracoli della Fede.

Circondata cosí la sua donna d'un velo d'idealità trascendente, è naturale che Dante le si accostasse paventoso, con nel volto e nelle membra i segni del suo sgomento interiore. A questo egli si richiama nei versi su riferiti del trionfo di Beatrice:

> e lo spirito mio, che già cotanto
> tempo era stato che alla sua presenza
> non era di stupor tremando affranto....

Inoltre, insieme cogli accenni al tremito onde il poeta era ogni volta assalito all'apparire della sua Bice, nella *Vita Nova* piú altri indizî ci fanno presentire il simbolo che nella *Commedia* Dante adombrerà in lei estinta. Fin dal primo mostrarsi, ad esempio, della pargoletta celestiale, gli spiriti del poeta, presa persona e voce, parlano il latino della Sacra Scrittura ([2]). Ella è un *nove;* cioè un miracolo della Trinità, poiché il nove ha il tre per sua radice ([3]). Né senza mistero è l'esser ella preceduta, in certa « immaginazione d'amore » che il poeta ha un giorno che sedeva pensoso, da una Giovanna, come da un Giovanni fu preceduta la Verace Luce, cioè Gesú Cristo.

Ma quale simbolo, adunque, l'anima della miracolosa donna salita al cielo adombra nella macchina del poema sacro?

Solleviamo il velo della finzione, e vediamo i reconditi sensi della processione trionfale dianzi descritta. — I sette candelabri d'oro, che irradiano di luce iridescente tutta la fantastica scena, sono i sette doni del Primo Amore, dello Spirito Santo. Nei ventiquattro seniori che precedono il carro, si debbon ravvisare i Pro-

feti e gli Agiografi; nel grifone, il Verbo incarnato, l'Uomo-Dio; nel carro ch'egli tira, la Chiesa; nei quattro animali che gli stanno attorno, gli Evangelisti; nelle danzanti ai lati, le Virtú Teologali e Cardinali; nei sette ultimi vegliardi, i continuatori de' Vangeli. — Ecco, adunque, simbolicamente raffigurato tutto il gran fatto della Rivelazione. Che altro se non la cosa rivelata potrà essere, secondo l'allegoria, la beatrice degli uomini recata in terra trionfalmente da Cristo, di cui è depositaria e dispensiera la Chiesa? E sarà essa la Teologia, nel senso in cui l'intende la maggior parte degli interpreti, o non piuttosto, come io credo, qualche cosa di ben piú alto e piú universale?

Il padre Domenico Palmieri nel suo commento alla *Commedia* osserva: « Beatrice scende sul carro [appare, « non scende, io direi], tra cotanta rappresentanza della « parola scritta di Dio, come signora e principal perso« naggio di tutta la scena; ma non ci sembra ben fatto, « che là dove è Nostro Signore, la Teologia tenga il « primo luogo ». E se cosí stesse la cosa, il dotto gesuita avrebbe ragioni da vendere. Saremmo inoltre costretti a togliere al nome Beatrice quel senso allusivo che ha cosí palese, poiché non certo occorre essere teologi per meritarsi l'eternal gloria; e ben forte ad intendere ci riuscirebbe in tal caso la terzina che tien dietro alla citata poc'anzi:

> Tosto che nella vista mi percosse
> l'alta virtú che già m'avea trafitto
> prima ch'io fuor di puerizia fosse;

terzina alludente a quel primo incontro con Beatrice pargoletta, ch'è narrato sul principio della *Vita Nova.*

Poiché in verità, che un bimbo di nove anni possa cosí ferventemente innamorarsi di Monna Teologia, non par molto credibile!

Ma tutto diviene chiaro ed appropriato, ogni sconvenienza sparisce, e la concezione poetica e filosofica del trionfo di Beatrice giganteggia maravigliosa di novità e di bellezza innanzi agli occhi nostri, se nella beatrice dell'uman genere recata in terra dall'Uomo-Dio ravvisiamo la Verità « che tanto ci sublima », e che appunto il Redentore « in terra addusse » ([4]), vale a dire la Verità Rivelata, essenza della Fede Cristiana, che non è soltanto sapienza, ma amore, che procede dal Verbo, ma per mezzo dello Spirito Santo, che schiude a chiunque a lei s' inchini riverente la porta del cielo. Ricordate?

O donna di virtú sola per cui
l'umana specie eccede ogni contento
da quel ciel ch' à minor li cerchi sui! (*)

« Il primo moto della mente nostra — scrive S. Tommaso, maestro a Dante della sacra dottrina — verso la fruizione del Sommo Bene [*cioè della vista di Dio, fruizione in cui consiste l'eterna beatitudine*] è proprio atto d'amore » ([5]). Ecco perché fin dal primo apparire di colei che, visibile documento della bellezza divina della Fede, dovrà un giorno spiritualmente inalzarlo fino alla *visione beatifica,* l'Alighieri ancor fanciullo aveva sentito « d'amor la gran potenza »; d'amore, il quale altro non è se non l'effetto dell' « occulta virtú » spirante dalla donna che ci sublima, ci trasumana, c'india.

(*) Intendi: " O donna che sola hai la virtú di far sí che l'umana specie trascenda, inalzandosi, quanto è sotto la luna, cioè nel mondo ".

Questa nostra interpretazione della trionfatrice dell'Eden calza a capello alla figurazione poetica di lei in ogni suo particolare.

La Verità Soprannaturale rivelata dallo Spirito Santo agli uomini è un riflesso della Verace Luce, che è quanto dire di Cristo. Questi è il Primo Vero, fine dell'umano intelletto. Ma per raggiungerlo l'intelletto ha bisogno d'un lume riflesso, dappoi che direttamente la Luce Eterna soverchia la sua virtú visiva. « Noi vediamo ora [al mondo] — scriveva S. Paolo ai Corintî — per mezzo d'uno specchio in enimma » [6]. Colei che, specchio della Luce Eterna, ne riflette lo splendore, sarà la beatrice degli uomini. E nel fatto, ecco in che modo là sul carro della Chiesa gli « occhi belli », i sospirati occhi della sua beatrice, appaiono, pur non ancora a lui rivolti, al poeta condotto innanzi ad essi dalle Virtú Cardinali, a cui la bella donna che andava scegliendo fior da fiore, cioè l'Abito di Buona Elezione (principio appunto e fondamento di tutte le Virtú), lo ha dato in braccio:

Mille desiri piú che fiamma caldi
  strinsermi gli occhi agli occhi rilucenti,
  che pur sopra il grifone stavan saldi.
Come in lo specchio il Sol, non altrimenti
  la doppia fiera (*) dentro vi raggiava
  or con uni or con altri reggimenti (**).
Pensa, lettor, s'io mi maravigliava,
  quando vedea la cosa in sé star queta
  e nell'idolo suo (***) si trasmutava.

(*) Il grifone stesso, cioè la figura in enimma del Primo Vero, l'Uomo-Dio.
(**) Or con atti proprî della natura umana, or con atti proprî della divina.
(***) Nella sua immagine riflessa. La " cosa " è (s'intende) il grifone.

Lo specchio della Verità Eterna (adombrata nel grifone), la quale trascende la ragione umana, è la Verità Rivelata, cioè la Verità Soprannaturale resaci intelligibile dal Primo Amore o Spirito Santo, per mezzo dei Profeti e degli Agiografi, di Gesú Cristo e de' suoi discepoli, di tutta « la gente verace » insomma (per dirla con Dante stesso) discesa in mistica processione sul vertice della montagna ch'è scala al cielo. Solo essa, divino « lume tra 'l Vero e l'intelletto », solo essa, come l'Alighieri dichiara in quella chiusa del *De Monarchia* ov'è da cercare la chiave della duplice allegoria, etica e politica, del poema (7), può condurci alla beatitudine, consistente appunto nell'eterna contemplazione del Vero *(in fruitione divini aspectus)*, a cui la nostra propria virtú non può in alcun modo di per sé sola inalzarsi.

Chi non vede, quanto da questa piú esatta determinazione del valor simbolico di Beatrice guadagni, per l'unità organica che glie ne deriva, la figurazione estetica di essa? La Beatrice della *Vita Nova* non è altra cosa da quella della *Commedia:* donna reale e simbolo ad un tempo, viva nel giovenile libretto, salita da carne a spirito nell'opera immortale della maturità di Dante. La *Vita Nova* è la lode del miracolo; ché tale, finché ella visse, fu la donna maravigliosamente benefica: e nel miracolo i Cristiani ravvisano una sensibile attestazione della Verità Eterna. La *Commedia* è la glorificazione dell'essenza del miracolo stesso, cioè della Verità Eterna Rivelata; e in questa, largitaci dal Primo Amore mediante la Somma Sapienza, Dante ci addita la beatrice dell'umana famiglia. Gli occhi il cui splendore « di viva luce eterna » guiderà il Poeta fino al dei-

forme regno della « luce intellettual piena d'amore » in cui l'anima s'appaga, fino alla fruizione dell'aspetto di Dio (cioè del Primo Vero ch'è la meta della « via verace » dalla quale chi si diparte si perde), quando eran occhi corporei, « balconi dell'anima », lo guidavano parimente verso il « ben dell'intelletto » lungi dalle false immagini di bene:

> Alcun tempo il sostenni col mio volto:
> mostrando gli occhi giovinetti a lui,
> meco il menava in dritta parte volto [8].

Cosí Beatrice stessa; dall'alto del carro trionfale, agli angeli pietosi della confusione e dello sgomento del poeta cui ella fieramente rampogna.

Questo salutifero influsso degli spiragli dell'anima di Beatrice su colui che l'amò tanto, « ch'uscí per *lei* dalla volgare schiera », si spiega anche solo ponendo mente alla dottrina dal poeta stesso accennata, che il retto amore, spirazione divina, non possa sorgere in noi per cosa mortale, se non a cagione di « alcun vestigio mal conosciuto » che vi traspaia della Eterna Luce [9]. Ma la medesima efficacia benefica ella esercitava su tutti! E ciò non s'intende se non riflettendo che, al dir del poeta, fra le gentili in vita essa era la « gentilissima »; che chi vedeva lei tra quelle vedea « perfettamente ogni salute »; che l'andar con lei era per le altre una « bella grazia » del Cielo; che, insomma, quella donna-miracolo attestava visibilmente sulla terra la gloria di Dio. Di questa gloria, cioè della Eterna Luce che « per l'universo penetra e risplende », Beatrice, « loda di Dio vera », racchiudeva entro l'involucro delle « belle membra » tanta parte, che fino su in cielo ne giungeva il

fulgore [10]. Di qui anche il particolare carattere della bellezza corporea di lei: quel pallore mite e temperato — « color d'amore » —, che aveva riflessi di perla [11], perché la luce divina, ond'ella raggiava dentro, il poeta le vedea trasparire, simile a fiamma in puro vaso d'alabastro, pel candore diafano del volto.

Adunque, nella *Vita Nova* abbiamo il racconto dei varî modi con che la bellezza interiore, incorruttibile, di Beatrice, attraverso agli occhi e alla bocca (ministri dello sguardo e del sorriso), operò sul poeta, facendolo salire per la « diritta via » verso il Sommo Bene dietro alle vestigie di lei viva. Nella *Commedia,* sotto il velame d'una finzione poetica, abbiamo il racconto del modo come quell'istessa bellezza, « splendor di viva luce eterna », ha illuminato d'un raggio la mente del poeta, sviatosi, dopo la morte della sua beatrice, « immagini di ben seguendo false »; le ha restituito per tal modo l'uso pieno e retto della Ragione (questo simboleggia l'invio di Virgilio a Dante); lo ha redento dalla schiavitú del peccato; ha fatto sí che, dopo essere sceso al fondo della via « non vera », volto di nuovo « in dritta parte » è salito, purificandosi a mano a mano, sino alla felicità dell'operazione libera e retta della propria virtú, simboleggiata nel Paradiso Terrestre [12]; e allora gli si è svelata alfine — sbramando la « decenne sete » del suo fedele —, ben piú lucente d'un tempo, dacché l'involucro mortale non ne occulta la mirifica essenza.

Ed ora vediamo, come gli occhi e la bocca della trionfatrice dell'Eden, velata fin che le tre piú eccelse Virtú di cui veste i colori — le Virtú Teologali — non

impetrano a Dante il gaudio dello sguardo e del sorriso di lei, si volgono, rimosso ogni impedimento, al trepido rapito ammiratore. Sono versi di maravigliosa bellezza, che si risolvono in un'apostrofe ove il poeta attinge i fastigî del sublime; apostrofe fraintesa, naturalmente, da quanti nella « donna di virtú » s'ostinano a non ravvisare altro che la giovine fiorentina salita da carne a spirito; limpidissima invece (tanto che non par possibile ch'abbia dato agl'interpreti tanto filo da torcere) per noi che dell'amica di Dante abbiamo determinato nel modo che s'è detto l'esatta significazione simbolica. — Quella dolce fervorosa preghiera delle « tre belle » del piú alto tribo è subito esaudita. L'Eterna Luce, la divina luce di Verità, la luce della Fede, dal grifone riflessa nello specchio degli occhi e del riso di Beatrice, si « solve », si sprigiona fuori d'ogni velo spandendosi nell'aperto aere, ed avvolge il poeta, lo irradia, lo abbaglia. Ma tutto questo egli non dice, non può dire. Fami, freddi e vigilie patí invano, sotto l'ombra di Parnaso, presso la fontana d'Ippocrene. Lo splendore della luce di Dio, luce di Bellezza che è Verità ed Amore, non si descrive: la poetica facoltà non vale a tanto! Solo l'armonia delle rotanti sfere può darcene come un'ombra, una pallida immagine.

Sapete, o Signori, come qualche sostenitore ad oltranza della pura realità di Beatrice, intende il solversi nell'aere aperto di questo splendore « di viva luce eterna »? Per lui esso è Beatrice medesima, cosí perifrasticamente designata; Beatrice che si scioglie il velo all'aria aperta, come una forosetta che, sur una piazza o una pubblica via, s'apra davanti lo zendado, per mo-

strare al prediletto fra i suoi vagheggiatori il visino procace!

Ma il sorriso, che questo annaspar nebbia dov'è sereno e luce meridiana ci richiama sul labbro, vien meno dinanzi all'augusta maestà dei versi con cui termina il trionfo mirabile. Essi c' introducono nei penetrali del gran tempio dell'Arte; dove al simulacro della Dea, nello spiritual colloquio co' suoi adepti — si chiamino essi Michelangelo o Leonardo, Shakespeare o Goethe, Mozart o Beethoven — giova sempre accostarsi « con le ginocchia de la mente inchine ».

Udite, ed ammirate:

Mentre che, piena di stupore e lieta,
  l'anima mia gustava di quel cibo
  che, saziando di sé, di sé asseta;
sé dimostrando del piú alto tribo
  negli atti, l'altre tre si fero avanti,
  danzando al loro angelico caribo.
Volgi, Beatrice, volgi gli occhi santi,
  era la lor canzone, al tuo fedele
  che, per vederti, ha mossi passi tanti!
Per grazia fa noi grazia che disvele
  a lui la bocca tua, sí che discerna
  la seconda bellezza che tu cele!
O isplendor di viva luce eterna!
  Chi pallido si fece sotto l'ombra
  sí di Parnaso o bevve in sua cisterna,
che non paresse aver la mente ingombra
  tentando a render te qual tu paresti
  là dove armonizzando il ciel t'adombra,
quando nell'aere aperto ti solvesti?

In questa chiusa del canto trentesimoprimo della *Commedia* la poesia del simbolo e del mistero, uscita vittoriosa dall'ardua prova, celebra anch'essa con Bea-

trice il suo trionfo. L'ala della fantasia del poeta qui ha il volo e la possa dell'aquila che osa affisarsi nel sole. Poiché noi vediamo veramente, per la gran foresta tutta verde, sotto l'iride sfavillata dai candelabri d'oro, prorompere, stupendo, il fulgore ineffabile della luce di Dio.

NOTE

(1) I versi che sono argomento della presente lettura appartengono tutti ai canti XXIX-XXXI del *Purgatorio.*

(2) Vedi piú addietro, a pag. 14.

(3) Ivi.

(4) San Benedetto afferma d'aver portato su a Cassino

> lo nome di Colui che in terra addusse
> la Verità che tanto ci sublima
>
> (*Parad.*, XXII, 40-42).

(5) Cfr. *Summa theologica,* I 2ae, Q. XIV, art. 4.

(6) " Videmus nunc per speculum in aenigmate " (lett. I, cap. 13).

(7) Si osservi, che Dante in questa chiusa famosissima accenna esplicitamente a ciò ch'è rappresentato dalla " gente verace ", ed egli stesso ci fa sapere che cosa questa ha rivelato al genere umano. Lo Spirito Santo, egli dice, " per Prophetas et Hagiographos, per coaeternum sibi Dei filium Jesum Christum et per eius discipulos SUPERNATURALEM VERITATEM ac nobis necessariam revelavit ". Ecco la cosa recata in trionfo dalla mistica processione! E nel fatto, " la Verità che quinci piove " *[cioè dal Cielo],* giunge a noi — dice il poeta a S. Pietro, nel fare la propria professione di fede —

> per Moisé, per profeti e per salmi,
> per l'Evangelio e per voi che scriveste
> poi che l'Ardente Spirto vi fece almi
>
> (*Parad.,* XXIV, 135-38).

(8) *Purg.,* XXX, 121-23.

(9) Cfr. *Parad.*, V, 7-12.

(10)
Angelo chiama il divino intelletto,
e dice: Sire, nel mondo si vede
maraviglia ne l'atto, che procede
da un'anima che 'n fin quassú risplende

(Canz. *Donne che avete* ecc., st. 2).

(11) Vedi piú addietro, a pag. 15.

(12) " Beatitudo huius vitae in operatione propriae virtutis consistit, et per Terrestrem Paradisum figuratur " (*De Monarchia,* tratt. III, cap. 16; ed. Moore cit., III, 124).

I SIGNIFICATI E IL FINE

DEL *POEMA SACRO* (*)

(*) Conferenza tenuta il 3 marzo 1901 nell'Ateneo di Treviso e il 1º aprile nell'Ateneo di Venezia, e pubblicata, con altro titolo e in forma alquanto diversa, nel *Giornale dantesco,* anno IX, quad. IV-VI.

Dire del fine supremo e dei significati della *Commedia* nel breve giro di tempo che la cortesia de' miei uditori può concedermi, sarebbe impossibile, se avessi in animo di premettere alla mia interpretazione generale del poema un cenno, sia pur fugace, di quello che da altri a tal proposito fu congetturato! La sintesi che m'accingo ad esporre di quanto vengo documentando in appositi volumi è frutto di studî su tutti gli scritti dell'Alighieri e, piú ancora, sugli autori di cui questi seguiva le dottrine. Giudicate fin da ora, o Signori, se col mio modo d'intendere il capolavoro di Dante non giganteggino maravigliose a' nostri occhi l'organica unità del pensiero di lui e la profondità filosofica della sua concezione di poeta.

Non si può dichiarare il fine supremo della *Commedia,* se non si accenni prima alla genesi piú verosimile della grande opera.

Beatrice, finché era stata in vita, aveva mantenuto nel poeta integri ed operosi gli « abiti destri » prove-

nienti da innata disposizione al bene. Morta, e dopo il periodo del traviamento di Dante — cioè dopo che questi, straniatosi da lei e caduto nella bassezza e nelle tenebre della vita viziosa, s'è volto di nuovo *in dritta parte*, e ha tentato invano di mantenervisi vincendo la triplice disposizione al male contratta in quella vita — torna ad essere strumento di salvazione per l'amico suo sventurato; ed ellà, salita cosí di carne a spirito, se nella finzione è pur sempre la giovine fiorentina stata al mondo qualche tempo « a miracol mostrare », secondo l'*ascosa verità* è la beatrice degli uomini, la Verità Soprannaturale rivelataci mediante il Verbo dallo Spirito Santo, la quale ha virtú d'inalzarci su pei gradi piú eccelsi della diritta via sino alla fruizione dell'aspetto del Primo Vero, che ne è la mèta.

In questa glorificazione, per cui la donna amata nella sua « vita nova » dall'Alighieri viene ad assumere un cosí alto ed universale significato nell'allegoria del poema, è da ravvisare il pensiero primitivo, intorno al quale si venne formando quel disegno d'una peregrinazione pei tre regni oltramondani, che Dante seppe in séguito colorire stupendamente.

Pochi anni, infatti, dopo la morte della sua Bice, Dante, il cui pensiero, mosso da Amore, è salito spiritualmente all'Empireo, e vi ha scorto, per lo splendore ch'ella manda, la donna sua, tale in vista, che l'intelletto « nol puote comprendere » [1], ha una mirabile visione; nella quale « io vidi cose — egli scrive — che mi fecero proporre di non dire di questa benedetta infino a tanto ch'io potessi piú degnamente trattare di lei » [2]. Questa trattazione, per cui mezzo il poeta

sperava dire di lei « quello che mai non fue detto d'alcuna », non può essere altro che la *Commedia;* cioè il poema in cui — com'è annunziato nella proposizione o protasi di esso, costituita dai versi

> ma per trattar del ben ch'io vi trovai,
> dirò delle altre cose ch'io vi ho scorte, —

si tratta della salute dell'anima, che Dante, ricondotto da Virgilio sulla via di essa, va per gradi acquistando nel suo andare. Appunto Beatrice, mediante l'invio di Virgilio, glie la procaccia; appunto Beatrice lo fa poi salire sino alla fruizione di quel bene in cui l'Ultima Salute consiste.

Confondere tale trattazione colla visione mirabile da cui fu originata è confondere l'effetto con la causa. Se l'effetto fu la *Commedia,* la causa sarà l'idea primigenia del capolavoro dantesco. Il quale non è già la descrizione e narrazione d'un sogno ([3]); sí un immaginario racconto allegorico del viaggio che, con fine altissimo, Dio ha conceduto a Dante, come un tempo ad Enea e quindi a S. Paolo, di compiere nei regni oltramondani. V'è, peraltro, nella grande opera una visione vera e propria: l'estatica visione che il poeta « assonnato » — ch'è quanto dire solo intellettualmente vigile nel torpore dei sensi ([4]) — ha, grazie all'abito di contemplazione (impersonato in S. Bernardo), della corte celeste e dell'imperatore che lassú regna. Dopo averlo condotto sino a mirare la forma generale del paradiso, Beatrice, cioè la Verità Rivelata, va a prender posto nel seggio che le spetta accanto a Rachele, cioè accanto alla Vita Contemplativa, di cui la Verità Rivelata è

obietto. La beatrice ha compiuto il suo ufficio. A conoscere partitamente la corte del cielo, a « ficcar lo viso per la Luce Eterna », occorre piú « abbondante vista »; occorre S. Bernardo, cioè l'abito di contemplazione, che impetri da Dio la grazia del rapimento spirituale. E in questo, appunto, il poeta vede, additatagli dal Contemplante, la gloria vera di Beatrice assisa « coll'antica Rachele ».

Ora, la visione mirabile, da cui Dante fu indotto a scrivere la *Commedia*, che altro può essere se non la visione stessa, con cui termina e a cui è ordinata e subordinata la magnifica trattazione? Dal momento che già il suo pensiero s'era innalzato sino all'Empireo, e vi aveva scorto Beatrice « per lo suo splendore » (come si legge nell'ultimo sonetto della *Vita Nova* e nella prosa relativa), che altro poteva Dante vedere di mirabile della sua donna, se non « la qualità di costei », non intesa avanti, quando glie la ridiceva il pensiero tornato di lassú, tanto parlava sottile? L'immaginazione ha condotto spiritualmente il poeta sino a lei; l'estasi glie ne rivela l'essenza. Appunto in quella visione la vicina di colei ch'è simbolo della Vita Contemplativa sarà apparsa agli occhi estatici del suo amante il simbolo eccelso della Verità Rivelata.

Ed ecco maturarglisi in mente questa idea di un vasto poema: — la Verità Soprannaturale Rivelata due volte trionfante in figura dell'estinta sua donna: in terra, nella pace dell'Eden, che simboleggia la felicità della vita operativa, sul carro della Chiesa, che dispensa ai mortali i benefizî inestimabili di lei; in cielo, nella luce dell'Empireo, che simboleggia la felicità della vita

contemplativa, ossia nella corte celeste; e lui, il poeta, dal non mai estinto amore per essa sollevato, in un fantastico viaggio, dalla bassezza d'una valle di miseria all'altezza d'un colle gaudioso ov'ella trionfa, poi da lei guidato sino all'Empireo, e in ultimo, lei intercedente, ammesso vivo alla beatitudine della vista di Dio.

Identificare cosí la propria amante morta con la beatrice dell'uman genere, davvero è dire di lei quello che mai non fu detto d'alcuna. Cantare codesta duplice apoteosi della Rivelazione, convenientissima al soggetto e al fine del poema sacro a cui ha posto mano e cielo e terra; rappresentare sotto finzione poetica la redenzione dell'uomo, quale fu dal Verbo operata nella pienezza dei tempi e quale l'auspicato ritorno del « buon mondo » tornerà a impetrarcela da Dio; davvero è degnamente trattare di lei!

La finzione e l'allegoria, nate a un parto nel concepimento del sommo artista, coesistono nell'opera di lui, sempre ben distinte fra loro, da capo a fondo.

Che la *Commedia* sia opera poetica di contenenza dottrinale, nessuno dubita: sotto il poema è da cercare il trattato; sotto il velame dei versi il lettore di sano intelletto deve andare intentamente appostando, per sua utilità, la dottrina (5). Ma dal velo della finzione si può senz'altro trapassare a quest'ultima? Il significato letterale basta a far ricavare dal poema il trattato, le cui conclusioni costituiscono il fine supremo dell'opera? No. Sotto quel velo conviene prima scoprire la verità nascosta cioè l'allegoria, la quale pei poeti è ap-

punto « una verità ascosa sotto bella menzogna » (6): dal vero che sta sotto il velo (7) rampollerà poi la dottrina. E nel fatto, quale insegnamento c'impartisce la lettera del poema? Esaminiamola. Seguiamo il poeta nell'immaginario viaggio che ha per mèta l'Empireo.

Di notte Dante si accorge d'essere entro una selva oscura, fuori della verace via. Codesta selva è in una valle; dalla quale uscendo, il poeta si trova sopra una piaggia deserta al pié d'un colle illuminato in alto dal sole nascente. Vorrebbe salirlo; ma tre fiere impediscono il suo cammino, e la terza di esse — una lupa — a poco a poco, movendogli incontro, lo respinge nel basso luogo e tenebroso. Quand'ecco apparirgli in questo un'ombra, che, invocata da lui lagrimando, lo ammonisce a tenere altra via, e gli si offre per guida. È Virgilio, venuto a salvarlo per mandato di Beatrice. Dal suo scanno fra i beati ella è discesa all'uopo, mossa da una donna gentile che sta in cielo e da Lucia, nel limbo ove il cantore d'Enea è relegato. Virgilio leva il poeta d'innanzi alla fiera « che del bel monte il corto andar *gli* tolse », e per « altro viaggio », cioè pel « cammino alto e silvestro » che mena al fondo del « basso loco » e continua giú pei nove cerchi dell'inferno, lo conduce nell'emisfero inferiore e poi al sommo del sacro monte, sul paradiso terrestre. Durante questo viaggio, Virgilio protegge Dante dai mostri che sono a guardia di questa o quella parte della valle infernale. Dante e Virgilio valicano insieme i passi piú perigliosi; sulla groppa di Gerione scendono in Malebolge; abbracciati vengono deposti in fondo al pozzo che mette al lago gelato dei traditori.

Nel purgatorio il savio gentile « che tutto seppe » séguita il suo ufficio; ma ora egli stesso ha bisogno di consiglio e, per qualche tratto, di guida. Catone, il nobile custode del santo monte, lo illumina fino da principio; Sordello è duce a lui e a Dante nel visitare la valletta, dove la costa fa di sé grembo; Matelda li ammaestra nel Paradiso Terrestre. E qui Virgilio si dilegua: ne assume le veci Beatrice, la quale appare d'improvviso sovra un carro trionfale, tratto da un grifone, che, arrestatosi, attendeva. Deterso nel Lete e rigenerato nell' Eunoè, Dante, affisandosi nella sua donna, sale di cielo in cielo sino alla visione beatifica.

Ed ora torniamo a domandare: che insegnamento si ricava da tutta questa finzione?

Non un vero insegnamento; bensí un ammonimento: — Badate, o viventi di quel vivere ch' è un correre alla morte! Voi vedete, che la diritta via, la quale in questa vita porta da una valle amara e selvaggia, piena di tenebre, alla cima del monte dilettoso illuminato dal sole, è la stessa che nell'altra vita ci fa salire, vòlti in dritta parte, sino alla fruizione del divino aspetto, cioè alla beatitudine eterna; e che la via « non vera », la quale in questa vita conduce al fondo di quella valle, nell'altra scende, sempre a sinistra, sino al fondo della valle d'abisso, ove sta confitto, orribile a vedere, il nemico di Dio. Orbene, la via di destra è impedita da una lupa che non dà tregua ad alcuno. Per vincere la bestia senza pace, io, Dante, ho avuto bisogno che tre donne benedette curassero di me nella corte del cielo; né altro mezzo soccorse loro per cavarmi dal luogo selvaggio, se non di farmi visitare le perdute genti. Cosí

per luogo eterno ho raggiunto, purificato dai peccati, la vetta della montagna sacra, la vetta edenica, ch'è sede della felicità terrena, un tempo concessa, oggi negata al genere umano. Negata perché? Fu dunque infruttuosa l'opera della Redenzione? Sí; finchè il mondo sarà, come presentemente, deserto d'ogni virtú e gravido di malizia. E la cagione è la mala condotta degli uomini:

> ... però che 'l pastor che precede
> ruminar può, ma non ha l'unghie fesse;
> per che la gente, che sua guida vede
> pure a quel ben ferire ond'ella è ghiotta,
> di quel si pasce e piú oltre non chiede....
> Soleva Roma, che 'l buon mondo feo,
> due soli aver, che l'una e l'altra strada
> facean veder, e del mondo e di Deo.
> L'un l'altro ha spento, ed è giunta la spada
> col pastorale: e l'un coll'altro insieme
> per viva forza mal convien che vada;
> però che, giunti, l'un l'altro non teme [8]. —

Adunque il senso letterale del poema, cioè la finzione poetica, integrato dalle digressioni puramente dottrinali, addita il male e la sua causa. È un ammonimento. Ma il fine morale, altissimo, del poema non può essere altro che quello d'insegnare il rimedio del male.

Due vie, secondo quel che il poeta ha immaginato, conducono, nel nostro mondo, alla vetta luminosa e dilettosa: l'una breve *(il corto andar del monte)*, ma impedita da tre fiere, e soprattutto da una lupa; l'altra lunga e faticosa *(l'altro viaggio)* accessibile solo a chi possa visitare, per singolare grazia di Dio, i dannati dell'Inferno. — Quali sono queste vie? Che rappre-

senta la lupa, e quindi il veltro che verrà e la farà morir di doglia? Che cosa è simboleggiato dalla visita alle perdute genti, ch'è unico argomento alla « salute » dei traviati, finché la lupa non verrà rimessa nell' inferno e sarà aperta ad ognuno la via piú breve?

Dappoi che non fu senza cagione « l'andare al cupo », anzi quel fatale andare è voluto da Dio, la visita ai dannati deve avere un alto significato morale. Trapassiamo, per intenderlo, dalla lettera all'allegoria, dalla finzione alla verità nascosta; attenendoci al modo nel quale egli stesso, il poeta, ha rilevato il senso allegorico delle due prime canzoni del suo *Convivio*.

Il viaggio immaginario di Dante, che costituisce il significato letterale del poema, allegoricamente adombra la redenzione di lui dalla servitú del peccato e il suo salire prima alla perfetta vita attiva, poi alla perfetta vita contemplativa. Per persuadercene, giova prima di tutto rintracciare il significato d'alcune finzioni particolari. Da esse sarà poi agevole assorgere alla piena comprensione di tutta l'allegoria del poema.

Il canto proemiale della *Commedia* altro non è, in fondo, se non la rappresentazione figurata del cammino dell'uomo rispetto al fine a cui egli è stato ordinato dal suo Fattore. Vi si parla, molto indeterminatamente, d'una valle, d'una piaggia e d'un monte. Il cammino morale dell'uomo attraversa tutti e tre questi luoghi; e nella valle scende ([9]), nella piaggia è insensibilmente inclinato, nel monte sale.

Che può significare questo salire e scendere dell'uomo rispetto al suo ultimo fine?

Salire è innalzarsi verso Dio, beatitudine dell'anima; è andare per la verace via, in *dritta parte,* verso destra. Scendere è « ruinare » in senso opposto, verso la dannazione, morte dell'anima, a cui mena il fallace cammino di sinistra, profondo e selvoso *(alto e silvestro)* (10). Ora l'uomo sale verso Dio coll'operare il bene, scende verso l'inferno col peccare. Che sarà, dunque, il cammino su pel monte? Il transito per la vita virtuosa verso la salvazione. E il cammino giú per la valle selvosa, oscura? Il transito per la vita viziosa verso la dannazione. Ma c'è di mezzo la piaggia (11). Questo tratto pianeggiante, fra il buio abisso (verso cui dichina in modo insensibile) e la montagna illuminata, manifestamente secondo l'allegoria raffigura quel tratto del morale cammino di nostra vita, in cui l'uomo non opera il bene, e però non sale, non commette azioni malvage, e però non scende; ma procede verso il bene o verso il male, inclinato all'uno o all'altro.

Orbene, Dante, dopo la morte di Beatrice che lo guidava in dritta parte, cioè verso il vero bene, avea rivolto i suoi passi, « immagini di ben seguendo false », per la « via non vera », e s'era cosí trovato, senza saper come, nello stato di miseria della vita viziosa ed erronea *(la valle con la selva oscura).* Accortosene finalmente, pieno di paura e d'angoscia era riuscito, pur fra le tenebre dell'errore, a scamparne, e aveva guardato in alto, cioè aveva mirato a salire novamente verso il vero bene. Il dilettoso monte, principio e cagione di tutta gioia, è appunto la scala, fra la terra e il cielo, che mena ad esso. Ma, giunto al termine di quel tratto fuori delle tenebre, intermedio fra il male

e il bene, che l'uomo percorre per sola forza di buon volere senza altrui aiuto *(la piaggia deserta)*, Dante, quasi al cominciare della vita virtuosa (« quasi al cominciar dell'erta »), incontra un triplice impedimento: le tre fiere.

Quest' « impedimento » [12] nel cammino morale dell'uomo in che cosa consiste?

Si è parlato — e si parla — di tre peccati: l'invidia (o la lussuria), la superbia e l'avarizia. Giacinto Casella ravvisò nelle fiere del primo canto dell' Inferno una delle « tre disposizion che 'l Ciel non vuole », cioè l' incontinenza, e i modi — la violenza e la frode — con cui operano le altre due [13]. Per me, io non esito a veder raffigurate nelle tre fiere proprio le tre disposizioni al male, su cui poggia, per ciò che concerne i vizî, tutta l'*Etica* d'Aristotile, e quindi anche tutto l'ordinamento morale dell'inferno di Dante [14]. Le disposizioni sono abiti o, meglio, stati abituali dell'animo. Le disposizioni cattive, quindi, sono (come pel corpo le « male disposizioni ») infermità che turbano la naturale, cioè la retta, operazione dell'animo umano.

Uscito dalla vita viziosa, illuminato nell'intelletto e scaldato nell'affetto dal fuoco dell'*amor divino* « che mena dritto altrui per ogni calle » [15], Dante, che anela all'alto, che conosce tutta l'amarezza del « basso loco », non in tre particolari peccati può oramai trovare impedimento alla retta operazione dell'anima sua! La selva e il buio oramai sono lontani: egli ha percorso la piaggia; è quasi al cominciar dell'erta. Manifestamente, l'impedimento dee provenirgli da una condizione anormale, da una mala disposizione interiore, contratta durante il

soggiorno nella selva delle operazioni viziose. E, secondo Aristotile, S. Tommaso e Dante stesso, la mala disposizione è triplice: di malizia propriamente detta *(malitia simpliciter dicta),* di malizia bestiale (o bestialità), d'incontinenza ([16]). La lonza è la malizia, il leone la malizia bestiale, la lupa l'incontinenza.

Questa nostra identificazione, sostanziale per l'intelligenza del poema, trova conferma nella rispondenza perfetta di ciascun animale con la cosa significata.

La lonza leggera e presta molto, dal pelo maculato o, com'altrove è detto, dalla pelle « gaietta », dipinta, acconciamente raffigura la malizia che, adoperando l'argomento della mente, s'insinua con destrezza, ed assume gli svariati aspetti impuri dei vizî che son puniti in Malebolge e in Cocito. Il poeta ha cercato invano di prenderla con quella medesima corda che poi, messa da lui in mano a Virgilio, cioè alla ragione retta, assoggetterà a' suoi fini Gerione, cioè la frode, di cui la malizia si vale per recare ingiuria altrui, figurato egli pure come una « bestia malvagia » tutta variopinta.

Il leone, re degli animali, simbolo della forza bruta, benissimo rappresenta, movendo egli incontro a Dante con « rabbiosa fame », la malizia bestiale, o matta bestialità, per cui l'uomo, cieco intellettualmente, opera in altrui danno con la violenza ch'è propria delle bestie. La violenza stessa è simboleggiata da un mostro nato appunto di bestialità, il Minotauro, che di codesta mala disposizione ha la « cieca cupidigia » e l' « ira folle ».

Infine, la lupa « carca di tutte brame », la bestia senza pace che « mai non empie la bramosa voglia », nociva non agl'individui solamente, ma ai popoli interi,

è figurazione simbolica molto felice dell'incontinenza, cioè della morbosa incapacità di moderar gli appetiti. La sua fame « senza fine cupa » è la cupidigia, l'*humana cupiditas,* la fiumana di cui diremo piú sotto. Gli animali con cui si ammoglia saranno i vizî di lussuria, di gola, d'avarizia, di prodigalità, d'ira *acuta* e d'ira *amara* o accidia. Naturalmente, fra questi vizî il solo politicamente nocivo, e quindi quello che in un poema d'intento politico, oltre che morale e religioso, doveva esser preso piú specialmente di mira, è l'avarizia, cioè la brama smodata di danaro e di possesso (« il mal che tutto il mondo occúpa »). Niuna maraviglia, che contro l' « antica lupa », cioè contro l'incontinenza, inveisca il poeta, nel canto XX del *Purgatorio,* subito dopo aver accennato all'universalità del peccato d'avarizia. Poiché l'uomo è avaro appunto perché soggetto all'infermità *(mala dispositio)* dell'incontinenza: vecchia infermità, comune all'umana specie fin da quando Adamo non volle sopportare il freno posto da Dio, per suo vantaggio, alla virtú che vuole (17). Ciò avvenne per suggestione del Diavolo, il quale aveva fatto il medesimo, e ne pagava il fio. Per invidia il Diavolo rese l'uomo sottoposto all'infermità che lo fa in eterno suo schiavo (18). Questa, adunque, cioè l'incontinenza, è venuta a noi dall'inferno; e nell'inferno, « là onde invidia prima dipartilla », ha da tornare. Frattanto ha preda piú che tutte le altre bestie, vale a dire è la causa di dannazione piú generale e piú formidabile.

La triplice disposizione, dunque, che le tre fiere simboleggiano, contratta durante il traviamento, s'op-

pone all'inalzarsi del poeta verso il Sommo Bene. Vi si oppone dapprima nelle forme piú triste in se stesse, ma meno temibili per lui munito dell'imperio della volontà sugli abiti perversi *(la corda)* [19]: la malizia e la malizia bestiale; poi nella forma che « men Dio offende, e men biasimo accatta », ma che per lui, come in genere per ogni uomo, è di gran lunga piú temibile, poi che la volontà non basta a domarla: l'incontinenza. E l'abito d'incontinenza a poco a poco fa che egli, con sua ineffabile afflizione, sia respinto nel basso luogo, « dove il sol tace », cioè nell'infelicità della vita viziosa, in cui raggio del divino amore non risplende. Ivi la fiumana di quelle onde della cupidigia, di quei *fluctus cupiditatis* [20], di quegli appetiti, insomma, che ci sommergono appunto per effetto dell'*incontinenza* (cioè della 'morbosa incapacità di contenerli') sta per travolgerlo alla dannazione, morte dell'anima:

> Non vedi tu la morte che il combatte
> su la fiumana ove 'l mar non ha vanto? [21].

Ma il peccatore contrito merita perdono. Ed ecco: il suo piangere ed attristarsi impetra a Dante l'aiuto della Divina Cura [22]; triplice pur questa, com'è trino Iddio, e però simboleggiata, in quanto è misericordia, in quanto è virtú giustificativa e in quanto è sapienza, da Maria, Lucia e Beatrice: le tre donne benedette che « curano » del poeta nella corte del Cielo. L'ultima di esse — la quale ben s'intende come sia tutt'uno con la Verità Rivelata, beatrice degli uomini [23], che già in addietro, racchiusa per miracolo in belle membra,

guidava Dante al bene — concede al pentito la voce della ragione retta *(Virgilio)*. E la ragione retta, com'è suo ufficio peculiare e costante, fa che il poeta trionfi degli appetiti ond'egli era trascinato giú a valle cieco ed ignaro. Essa, illuminando la sua mente, gli fa vedere che il cammino alto e silvestro opposto al corto andare del monte, il cammino fallacissimo opposto al veracissimo, è la via della dannazione. Indi, poi che la divina grazia le ha dato facoltà di metter Dante dentro alle segrete cose, lo fa proseguire per codesto cammino attraverso al luogo eterno della dannazione medesima; cioè attraverso alla valle d'abisso che nella vita futura è quel che nella presente la valle oscura e selvaggia (cioè l'infelicità della vita viziosa), alla quale sta sotto, nelle viscere della terra, ed esattamente corrisponde. Per mezzo di questa visita alle perdute genti, unico argomento alla sua salute, Dante raggiunge la felicità terrena, consistente nella operazione della propria virtú, *quae per Terrestrem Paradisum figuratur* ([24]); quella felicità a cui aveva mirato fin da quando, rinsavito, aveva guardato in alto, avea sperato nell' « altezza », s'era insomma posto in animo di raggiungere la mèta della vita virtuosa.

Naturalmente, la visita ai dannati è finzione. Quale il significato allegorico di quest'unico mezzo di salvezza che ha il traviato?

L'inferno — come tutto nel mistico poema — è tripartito; ed è tripartito proprio secondo le tre disposizioni che abbiam visto adombrate dalle tre fiere: prima l'*incontinenza,* infermità morale meno grave, ma di gran lunga piú diffusa delle altre ([25]), epperò nel ri-

spetto politico ben piú dannosa; poi la *malizia bestiale;* in ultimo la *malizia* vera e propria.

Ora, poiché la visita ai dannati è fatta da Dante, consigliatovi e guidato dalla ragione retta, proprio per liberarsi dalla triplice infermità dell'animo, in ispecie dall'incontinenza, è chiaro (o io m'inganno) ch'essa visita deve significare la oculata e diuturna meditazione sui peccati provenienti da ciascuna delle tre disposizioni al male che impediscono al traviato di sottrarsi alla vita viziosa, nonché sui varî gradi della dannazione *(i varî luoghi d'inferno)* ([26]) che vi corrispondono. In tale meditazione la ragione retta è guida e ausilio costante all'animo del poeta: essa gli dimostra il modo come si vincono gli ostacoli sia degli abiti perversi, rappresentati nella finzione dai mostri infernali, sia delle tre passioni principali (la concupiscenza, l'ira e l'ira bestiale), simboleggiate dai tre fiumi dell'inferno ristagnanti in Cocito: Acheronte, Stige e Flegetonte ([27]).

In tal guisa, il poeta si è redento dalla servitú della mala disposizione interiore. Per divina grazia egli è scampato dal passo che non lasciò giammai persona viva, il quale corrisponde appunto, nell'oltretomba, all' « alto passo », cioè alla « prigione eterna » ([28]): egli adesso si trova appié del monte ch'è scala al Cielo. È la situazione medesima del canto I dell'*Inferno;* sennonché, presso all'erta, in luogo dell' « impedimento », ora appare chi consiglia la ragione retta, guida del poeta, circa quel che occorre per andare al monte e salirlo.

Che significa tutto questo rispetto al morale cammino della vita di Dante?

Manifestamente il « solingo piano » rappresenta, proprio come la piaggia deserta ([29]), il luogo di transito dal periglioso passo della vita viziosa, agitata dalle passioni, alla vita virtuosa, che pel convertito è vita di penitenza e di purificazione conducente alla quiete della libera operazione della virtú propria, in cui consiste la felicità terrena. Il monte rappresenta questa seconda vita. Il consigliere guardiano del monte stesso, Catone, è « la virtú che consiglia » (innata nell'uomo e da non confondere con la ragione) ([30]), cioè il giudizio d'elezione, o arbitrio, non piú impedito dalla *mala dispositio animi,* ma libero e illuminato da tutte e quattro le virtú cardinali.

Seguendo la voce della retta ragione, dall'arbitrio retto consigliata, Dante può finalmente salire, con gran fatica e portato su in ultimo dalla virtú giustificativa della Divina Cura *(Lucia),* alla porta del regno dei cieli vigilata dall'angelo, cioè alla remissione dei peccati mediante la penitenza inculcata dall'angelica custodia ([31]). Di là, purificandosi via via pei sette regni di Catone, cioè dell'arbitrio libero e sano, egli giunge alla piena e perfetta operazione della virtú propria *(il Paradiso terrestre);* dove l'abito di buona elezione, principio e fondamento di ogni virtú morale ([32]) *(Matelda scegliente fior da fiore),* detersolo fin dalla memoria del peccato nelle onde dell'oblio *(Lete),* lo dà in braccio alle quattro virtú cardinali, in cui le morali anche per Dante, come pei teologi, tutte si assommano. Esse lo conducono dinanzi alle dimostrazioni della Verità Soprannaturale Rivelata, apparsagli già trionfante *(gli occhi di Beatrice);* indi le virtú teologali impetrano da lei al

suo fedele, « che per veder*la* ha mossi passi tanti », il gaudio ineffabile delle sue dimostrazioni e persuasioni *(gli occhi e la bocca di essa)* [33].

Confessato il suo fallo, convinto della fallacia delle presenti cose e rivolto alle celesti, dopo che l'abito di buona elezione — com'è suo ufficio peculiare e costante — gli ha ravvivato nell'animo quella innata virtú, per cui

ogni abito destro
fatto averebbe in lui mirabil prova,

se non l'avesse tramortito la mala disposizione contratta nella vita viziosa [34]; Dante, ora finalmente

puro e disposto a salire alle stelle,

specchiandosi nella Verità Rivelata sostituitasi alla ragione come guida del suo intelletto, s'inalza, pei varî gradi della vita speculativa *(i cieli)*, sino alla perfezione di essa vita *(l'Empireo)*. Quivi, grazie all'abito di contemplazione *(S. Bernardo il contemplante)*, ottiene, ultima grazia superna, di pregustare, corruttibile ancora, la beatitudine che consiste nella fruizione dell'aspetto di Dio.

Pertanto, il significato allegorico, cioè l'ascosa verità, della finzione dantesca è la storia del traviamento e della redenzione e rigenerazione dell'anima di Dante. Il seguire ch'egli fa la ragione retta sino alla libera e piena operazione della propria virtú simboleggia i suoi studî filosofici. Gli ammaestramenti che essa ragione *(Virgilio)*, non senza il consiglio del giudizio elettivo libero e retto *(Catone)*, impartisce a Dante nel guidarlo

dall'amarezza della vita viziosa *(la valle con la selva oscura)* alla dolcezza della vita virtuosa *(l'eccelso giardino con la divina foresta)* sono i *filosofici documenti*, per cui mezzo l'umana ragione conduce alla felicità temporale, purché li seguiamo coll'operare secondo le virtú morali e intellettuali ([35]). Il seguire che Dante fa la Verità Rivelata *(Beatrice)* sino alla fruizione del divino aspetto simboleggia i suoi studî teologici. Gli ammaestramenti ch'essa impartisce al poeta, nel guidarlo dalla dolcezza della vita virtuosa fino al gaudio del mirare « la forma general di paradiso » *(la candida rosa dei beati)*, sono i *documenti spirituali*, per cui mezzo appunto la Verità Soprannaturale rivelataci « dallo Spirito Santo per mezzo dei profeti ed agiografi, di Gesú Cristo e de' suoi discepoli » *(i sette candelabri, il grifone e la gente verace)* conduce alla beatitudine della vita eterna, purché li seguiamo coll'operare secondo le virtú teologali ([36]).

Di conseguenza, sotto la finzione poetica le due prime cantiche nascondono un trattato di morale, desunto dall'*Etica* di Aristotile e dal commento che ne fece S. Tommaso; l'ultima un trattato di teologia, fondato sui vangeli, sui profeti, sugli agiografi e desunto specialmente dalla *Summa* dell'Aquinate. Scoperta l'ascosa verità, ciascun uomo, che vada « intentamente appostando » il senso morale nelle scritture, potrà da essa inferire, quali sono i fini supremi a cui deve aspirare, e quali i mezzi per conseguirli. La ragione ha da condurlo all'operazione della propria virtú; la rivelazione alla beatitudine eterna. Il duplice trattato contiene le norme a ciò necessarie.

Ma in che modo l'uomo potrà avere integro e perfetto l'uso della ragione che deve condurlo al possesso della Verità Rivelata, se l'incontinenza — la lupa — gli fa dare le spalle ai due fini, a cui fu ordinato da Dio? Non ogni peccatore contrito certo otterrà, come Dante, miracolosamente il dono della retta ragione in tempi ne' quali il mondo disvia ([87]) non essendovi chi l'incontinenza efficacemente combatta! Finché dunque non verrà il veltro, la lupa trascinerà gli uomini alla miseria in questa vita, alla dannazione nell'altra. Di qui la necessità d'intendere che cosa simboleggi questo veltro: di guardare piú a fondo nel « miro gurge » della concezione dantesca, di rintracciare sotto il velo un altro vero, piú generale e piú alto, da cui rampolli una dottrina politica. Triplice il poema, triplice il trattato. Questo terzo significato della *Commedia,* che si sovrappone, combaciando, all'allegorico, sarà il senso anagogico, o « sovrasenso ». Secondo la definizione che ne dà l'Alighieri medesimo, esso è quel vero che « spiritualmente s'intende » d'un altro vero, ossia è l'inalzamento d'un vero a significazione di verità piú alta; « siccome veder si può in quel canto del profeta, che dice che nell'uscita del popolo d'Israele d'Egitto la Giudea è fatta santa e libera; che avvegna essere vero secondo la lettera sia manifesto, non meno è vero quello che spiritualmente s'intende, cioè che nell'uscita dell'anima dal peccato, essa sia fatta santa e libera in sua potestade ». Nella *Commedia,* poi che la lettera è finzione e non verità, per rintracciare questo terzo significato converrà muovere dalla verità nascosta, cioè dall'allegoria. Dante, che, redentosi dal

peccato, si fa puro e libero « in sua potestade » anagogicamente sarà l'uomo, che tale appunto si è fatto per mezzo della redenzione operata da Cristo ([38]).

E, nel fatto, la redenzione dalla servitú delle *male disposizioni* o 'infermità morali', che il poeta in tristi tempi ottiene dalla misericordia divina, corrisponde in tutto e per tutto alla Redenzione del genere umano da essa misericordia conceduta, quando nella pienezza de' tempi reggeva in pace il « buon mondo » il « buono Augusto ». Allora l'anima umana, da secoli molti « inferma in grave errore », poté liberarsi dalla servitú del peccato per mezzo della ragione divenuta, grazie al *Curator orbis*, al romano principe, integra e diritta; la quale *ragione retta nella pienezza de' tempi* ognun vede quanto acconciamente sia rappresentata nel poema dal cantore di quel « giusto » che fu eletto da Dio per padre

dell'alma Roma e di suo impero,

dal « savio gentil che tutto seppe », da Virgilio, insomma, arca di dottrina e fonte d'eloquenza, epperò ottimo dimostratore e persuasore ([39]), vissuto appunto allora. Ed appunto allora l'umana creatura, redenta e convertita, fu ammessa, grazie al dono fatto da Gesú Cristo a S. Pietro delle chiavi del regno dei cieli *(porta del Purgatorio, angelo vicario di San Pietro)*, alla giustificazione *(il Purgatorio)*, e quindi alla temporale felicità, onde un tempo aveva goduto e ch'è arra della felicità eterna *(il Paradiso Terrestre)*. Appunto allora, in mezzo al genere umano ottimamente disposto cosí dalla Provvidenza e felice tra la pace universale ([40]),

trionfò, recata al mondo dall' Uomo Dio *(il grifone)*, quella Verità Soprannaturale, necessaria alla glorificazione dell'anima umana, ch'è un riflesso della Verace Luce, cioè di Cristo, e della quale è depositaria e dispensiera la Chiesa *(il trionfal veicolo)*. Fu la beatrice degli uomini; ché prima che facesse loro dono di lei la pietà divina « spiriti umani non eran salvati ». E inoltre, a chi ebbe ali all' intelletto da seguirla fu guida anche in vita fino ai gaudî dell'estasi.

Dal duplice vero germoglia l' insegnamento politico. Se la grazia singolare da Dio concessa a Dante fu concessa un tempo a tutto l'uman genere, perché ora gli uomini in tanto numero si dannano? Perché l' incontinenza vieta loro il passo pel cammino verace, ond' essi piú non raggiungono quella porta del regno dei cieli che, appunto,

il malo amor delle anime disusa
perché fa parer dritta la via torta (41)?

La risposta è contenuta in una special figurazione allegorica, la quale Beatrice, cioè la stessa Verità Rivelata, sulla vetta del santo monte solennemente ingiunge al poeta di descrivere « in pro del mondo che mal vive ».

Come aveva lasciato costituito sulla terra il suo gran dono, cioè la religione cristiana, l' Uomo Dio, tornandosene, coi profeti ed agiografi e coi discepoli, in cielo?

Sola sedeasi [*Beatrice*] sulla terra vera
come guardia lasciata lí del plaustro
che legar vidi alla biforme fiera.

In cerchio le facevan di sé claustro
le sette ninfe con quei lumi in mano
che son sicuri d'Aquilone e d'Austro ([12]).

Dunque: la Verità Rivelata seduta sulla radice — « la sua radice » — della scienza del bene e del male rinnovellata secondo il divino imperio, cioè della *legge morale cristiana (la pianta eccelsa, tutta « innovata »)*, a guardia della Chiesa ad essa scienza congiunta; intorno, le virtú teologali e cardinali illuminanti il tutto per mezzo dei doni dello Spirito Santo. Pura emanazione di Dio il gran dono, come si vede: di Dio, al solito, nelle sue tre forme. Poiché la Verità Rivelata è riflesso della Verace Luce, della Somma Sapienza *(il Verbo)*; la nuova legge morale, di cui l'origine s'appartiene ad essa Verità, e le Virtú, che custodiscono l'una e l'altra, derivano dal Primo Valore, dalla Divina Potestate *(il Padre)*; i lumi che queste sostengono procedono dal Primo Amore *(lo Spirito Santo)*.

La figurazione allegorica che, per ammonimento dei mortali, la Verità Rivelata subito dopo ingiunge al suo fedele di descrivere, rappresenta il mal governo che del *donum Dei* è stato fatto dal momento che Gesú Cristo, risalendo in cielo, lo ha lasciato al mondo fino al momento in cui avviene il « fatale andare » del poeta pei tre regni d'oltretomba.

Il carro trionfale, dopo che l'aquila ne ha lasciato l'arca « di sé pennuta », ed il drago sbucato di sotto terra ne ha spezzato il fondo, e le piume l'han rivestito tutto quanto, è divenuto mostruoso, e su di esso delinquono una « fuja » o ' ladra ' ed un gigante. Ciò è come dire che la Chiesa guasta nell'autorità sua naturale

(il fondo) (43) dal diabolico inganno *(il drago)* (44) tosto che la Potestà Imperiale *(l'aquila)* le ebbe fatto la donazione famosa *(le piume nell'arca del carro),* rivestitasi tutta di beni mondani *(le altre piume),* si è mostruosamente corrotta, onde in modo turpe si confondono in essa due autorità: la spirituale, legittima, ma divenuta simoniaca, epperò adulterante per oro e per argento le cose di Dio, e la temporale, illegittima, usurpatrice. La prima è acconciamente rappresentata dalla ladra, dalla sfrontata baldracca assisa

sicura quasi ròcca in alto monte

sul carro diventato un mostro. La seconda trova la sua piena e perfetta figurazione poetica nel gigante: il « figlio della terra » (45) ribelle al « Sommo Giove... per noi crocifisso », venuto a render vana l'opera di Questo col piantarsi ritto, accanto alla *fuja* seduta, sul « dificio santo » diventato indebitamente ricettacolo di cose terrene, epperò guasto dal diabolico inganno. Il messo dell'inferno, il messo di quell'imperatore del doloroso regno che fra i giganti è di gran lunga il piú immane (46), è naturale sia egli medesimo un gigante;

ché dove l'argomento della mente
  s'aggiunge al mal volere ed alla possa,
  nessun riparo vi può far la gente (47).

Questo gigante, padrone, per usurpazione, del carro, lo stacca dall'albero a cui il grifone l'ha legato, e lo trascina via per la selva. Ciò è come dire che la Chiesa, schiava della temporale autorità del pontefice, piú non può attendere al suo ministerio di dispensiera della ri-

fiorita *scienza del bene e del male* conforme ai voleri divini, cioè della legge morale cristiana. Ecco perché

> il Pastor che precede [*il papa*]
> ruminar può, ma non ha l'unghie fesse;

cioè può meditare e conoscere i sacri testi, ma piú non possiede il discernimento del bene e del male simboleggiato appunto dall'unghia fessa ([48]). Ecco perché, di conseguenza,

> la gente che sua guida vede
> pure a quel ben ferire ond'ell'è ghiotta,
> di quel si pasce e piú oltre non chiede.

Perciò, non ostante l'opera della Redenzione, l'*incontinenza,* cioè quella mala disposizione o infermità dell'anima, per cui l'uomo non riesce a contenere gli appetiti, venuta al mondo col peccato originale e dal Figliuol di Dio resa in séguito inefficace contro gli uomini di buona volontà appunto per mezzo del gran dono, dal momento che questo è stato guastato dal serpente, ha ripreso il funesto impero d'una volta, e

> non lascia altrui passar per la sua via,
> ma tanto lo impedisce che l'uccide.

Dante, per grazia singolarissima di Dio, è stato liberato dalla « bestia senza pace », mediante la *ragione retta nella pienezza de' tempi* e la *verità soprannaturale rivelata.* Questa grazia a tutti gli uomini era stata un tempo concessa! Poiché a raddrizzare o mantener diritta la ragione, che per mezzo degl'insegnamenti filosofici deve condurci alla felicità temporale, fu ordinato

da Dio l'Imperatore; a condurre gli uomini in dritta parte per mezzo degl'insegnamenti spirituali fu ordinato da Dio il Pontefice. La confusione dei due reggimenti nella Chiesa di Roma è la causa di tutto il male:

> Di' oggimai che la Chiesa di Roma,
> per confondere in sé due reggimenti,
> cade nel fango e sé brutta e la soma (49).

Che sarà dunque il veltro, da cui «l'antica lupa» raffigurante l'incontinenza verrà

> rimessa nello inferno,
> là onde invidia prima dipartilla? (50)

Ossia, fuori della finzione, chi sarà colui che, sdegnoso di danaro e di possesso, rappresentando sulla terra la sapienza, l'amore e la potestà di rettamente operare, ossia gli attributi della Trinità (51), domerà l'incontinenza che il diavolo, invidioso della felicità del primo uomo, introdusse nel mondo col peccato originale?

Non potrà essere altri se non un ministro o vicario di quel «messo di Dio», di quel *dux* (DXV, «cinquecento dieci e cinque»), di quella, insomma, fra le due guide degli uomini (i *due Soli*), che ora manca, ed è necessaria. Il *dux*, cioè l'imperatore,

> anciderà la fuja
> e quel gigante che con lei delinque (52),

togliendo via la mostruosa superfetazione d'origine diabolica di sul dono di Dio quale fu largito ai mortali:

> Non sarà tutto tempo senza reda
> l'aquila che lasciò le penne al carro,
> per che divenne mostro e poscia preda.

Il suo ministro o vicario — secondo ogni verosimiglianza Cangrande della Scala *(e sua nazion sarà tra Feltro e Feltro)* — provvederà a ricondurre la continenza là dove ora imperano le sfrenate voglie degli ecclesiastici temporalmente dominanti *(l'umile Italia)*, e cosí potrà snidare poi da ogni luogo la bestia senza pace. Allora « il vaso che 'l serpente ruppe », cioè la Chiesa, tornerà integro e puro; allora, tolta via la confusione dei due poteri, il genere umano, guidato dall'Imperatore secondo i filosofici documenti alla temporale felicità, riacquisterà l'uso retto della ragione, e non sarà piú impedito dall'incontinenza nella via del Bene; guidato dal Papa secondo i documenti spirituali alla beatitudine della vita eterna, potrà godere la gioia della contemplazione del Vero.

Cosí sarà pago il suo affetto, che si acquieta appunto nel Bene; sarà pago il suo intelletto, che si acquieta appunto nel Vero; saranno non piú infermi come ora, ma sani e liberi l'uno e l'altro, nella tranquillità della pace ([53]).

Questa l'alta dottrina, etica, teologica e politica, che si nasconde sotto il velame della piú stupenda finzione che mente di poeta abbia mai immaginato.

Non si dica, che tanta profondità e complessità di contenenza noccia alla gloriosa opera d'arte dell'Alighieri! Io tengo anzi per fermo, che l'aver saputo mettere in versi cose difficili pur soltanto a pensare sia uno dei maggiori e migliori suoi titoli di gloria. Scienza e poesia, come gli uomini dell'evo medio volevano, nella *Commedia* s'intrecciano maravigliosissimamente, e dànno

luce l'una all'altra. La donna amata dal poeta e l'autore suo prediletto rivivono là entro, nella mistica aureola del simbolo, piú luminosi ai nostri occhi. Il simbolo, alla sua volta, perduta l'astrattezza che n'è propria, impersonato in creature dall'umana sembianza, parlanti e spiranti, palpita di vita reale. A quel modo che il suo fantastico oltretomba Dante ha saputo disegnare e colorire come se l'avesse osservato dal vero, cosí le astrazioni del simbolismo in lui hanno plastico rilievo del pari che maestà statuaria.

Anche in questo l'Alighieri s'inalza, aquila dalle penne robuste, su quanti ebbe il Medio Evo artefici della parola e del disegno. E la concezione filosofica del poema di lui, quale ho tentato di ricostruirla nella sua organica unità, non è punto inferiore alla concezione poetica per cui la *Commedia* meritò, e conserverà ne' secoli, il titolo, da essa ormai indissolubile, di *divina*.

NOTE

(1) Vedela tal, che quando 'l mi ridice
io non lo intendo, sí parla sottile
al cor dolente che lo fa parlare.

(Son. *Oltre la spera* ecc., vv. 9-11).

(2) Cap. ultimo della *Vita Nuova,* che comincia (come ognun sa): " Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ecc. ".

(3) Vedi il mio lavoro *I significati reconditi della Commedia di Dante e il suo fine supremo,* Livorno, Giusti, 1903, P. I, cap. 2°.

(4) Ma perché il tempo fugge che t'assonna

(*Parad.,* XXXIII, 139);

col qual verso S. Bernardo si riferisce solo allo stato in cui Dante si trova durante l'estatica visione ch'ei gli procura.

(5) Son parole di Dante stesso. Cfr. il mio lavoro ora cit., vol. I: Preliminari.

(6) *Convivio,* tratt. II, cap. 1° (ed. Moore delle *Opere di Dante,* II, 149).

(7) Cfr. *Purg.,* VIII, 19-21.

(8) *Purg.,* XVI, 58-114.

(9) Pel senso che l'Alighieri suol dare alla parola valle ogni volta che — come appunto nel prologo del poema — non se ne valga come d'un'espressione geografica, ma bensí come d'un mezzo di poetica figurazione, vedi il cit. mio lavoro, vol. I, cap. I, § 1.

(10) "... Siccome da una città a un'altra di necessità è un'ottima e dirittissima via e un'altra che sempre se ne dilunga, cioè quella che va nell'altra parte, e molte altre, qual meno dilungandosi e qual

meno appressandosi; cosí nella vita umana sono diversi cammini, delli quali uno è veracissimo e un altro fallacissimo, e certi men fallaci, e certi men veraci „ (*Convivio,* tratt. IV, cap. 12°; ed. Moore cit., II, 355). Il " fallacissimo „, dappoi che lo " erroneo camminatore „ mai non giunge " a termine e a posa „, è acconciamente figurato *silvestro* e tale che lo smarrito non può ravvisarlo senza il lume della retta ragione.

(11) Sulla *piaggia,* quale Dante la immagina, vedi il cit. mio lavoro, vol. I, cap. I, § 2.

(12) Cfr. *Inf.,* I, 35 e II, 62-63 e 95.

(13) *Opere di G. Casella,* Firenze, Barbèra, 1884, II, 384. Il Casella muove dall'analogia delle fiere con le disposizioni; ma nel conchiudere, non avendo le idee ben chiare circa queste ultime, esce di carreggiata.

(14) Fin dal 1893, nel *Bullettino della Società dantesca italiana* (N. S., I, 53) affermai doversi le tre fiere identificare con le tre disposizioni in quest'ordine: *lonza* = malizia che fa ingiuria altrui con frode; *leone*= malizia che fa ingiuria altrui con violenza; *lupa* = incontinenza. Vedi anche le mie *Spigolature di erudiz. e di critica,* Pisa, 1895, pp. 5-8, l'opuscolo che pubblicai per le nozze Volpi-Bonamici, nell'aprile del 1900, col titolo *L'ordinamento dei tre regni e il triplice significato della " Commedia „ di D.,* Padova, Tip. Prosperini [epilogo d'un corso di lezioni tenute all'Università di Padova nel 1899-'900], ed ora il II vol. dei *Significati reconditi,* cit., cap. 2°. Di fresco il Pascoli, ne' suoi libri sulla *Commedia,* ha identificato egli pure le fiere con le disposizioni, ma in ordine inverso; il che sposta tutto quanto, e muta radicalmente l'interpretazione della fondamentale allegoria del poema.

(15) Sul significato allegorico del Sole nel poema dantesco, vedi il cit. mio lavoro, vol. II, cap. 1°.

(16) Circa alla triplice mala disposizione dell'uomo e alle sue cause, v. la mia memoria *Ancora dell'ordinamento morale de' tre regni danteschi, risposta al sig. D. Ronzoni,* Firenze, edit. Lumachi, 1904 (n. 2° della *Biblioteca della " Bibliografia dantesca „*).

(17) Cfr. *Parad.,* VII, 25 sgg.

(18) Onde l'umana specie inferma giacque
giú per secoli molti in grande errore ecc.
(ivi).

(19) Sul significato della *corda* (e quindi anche del *giunco* onde Virgilio recingerà il poeta nella pianura appié della montagna sacra), vedi il cit. mio lavoro, vol. II, cap. I, §§ 13-14.

(20) Cfr. *Parad.,* XXVII, 121-23, e *De Monarchia,* tratt. III, cap. 16° (ed. Moore, III, 125).

(21) *Inf.,* II, 107-8.

(22) Per quest'espressione, vedi *De vulg. eloq.*, ed. Rajna, pag. 8.

(23) La Divina Cura — cioè la Provvidenza che intende a curare la nostra salute spirituale — in quanto è sapienza procedente dal Verbo, s'esplica nella Verità Soprannaturale rivelata, " splendor di viva luce eterna ", cui Dante molto acconciamente significa nella " donna di virtú " dagli occhi lucenti (*Inf.*, II, 116, e cfr. v. 55).

(24) *De Monarchia*, loc. cit.

(25) Si pensi alla forma conica, o ad imbuto, della valle d'abisso. Quanto piú luogo cinghiano i primi cerchi!

(26) " Vede qual loco d'inferno è da essa " (*Inf.*, V, 10).

(27) Sul significato dei fiumi infernali, delle mura di Dite, attraverso alle quali l'acqua che si diroccia per l'abisso s' infuoca, e dell' " infima lacuna dell'universo ", ov'essa si congela, si può vedere il cit. mio lavoro, vol. II, cap. I.

(28) Cfr. *Inf.*, II, 12; *Purg.*, I, 41.

(29) A quel modo che la valle e il monte fantastico-allegorici del I canto dell'*Inferno* trovano rispondenza perfetta " nel monte e nella valle dolorosa " (*Parad.*, XVII, 137), la piaggia deserta corrisponde e al tratto che circonda la " valle inferna " *(la buia campagna)* e al tratto che gira intorno al " santo monte " *(la pianura, la campagna, l'isoletta deserta)*. Nell'uno e nell'altro il poeta incontra anime che in vita non son salite, operando il bene, verso Dio.

(30) Cfr. *Purg.*, XVIII, 62.

(31) Cfr. il cit. mio lavoro, vol. II, cap. I.

(32) Cfr. *Convivio*, tratt. IV, capp. 17-18.

(33) Ivi, tratt. III, cap. 15.

(34) Adombra questo ravvivamento la seconda immersione che del poeta fa Matelda, nell'Eunoè. A ravvivare la tramortita virtú ella " è usa " (cfr. *Purg.*, XXXIII, 128-29).

(35) Vedi la chiusa importantissima del *De Monarchia*, già piú volte citata.

(36) *De Mon.*, ivi. La beatitudine di vita eterna, consistente nella vista di Dio, durante la vita mortale non si ha *per revelata*, ma solo col mezzo dell'estasi. E appunto cosí Dante, grazie all'abito di contemplazione, la consegue.

(37) *Purg.*, XVI, 82.

(38) Piú largamente ho esplicato questo concetto nei *Preliminari* del cit. mio lavoro, ai quali rimando chi legge.

(39) Or muovi, e con la tua parola ornata
e con ciò ch'è mestieri al suo campare
l'aiuta sí, ch'io ne sia consolata

(*Inf.*, II, 67-9).

Cosí Beatrice a Virgilio, alludendo senza dubbio, nel secondo verso, ai *philosophica documenta* con che il Duca e Maestro doveva condurre alla felicità dell'operazione secondo virtú l'amico di lei.

(40) *De Monarchia*, tratt. I, cap. ultimo (ed. Moore, III, 38).

(41) *Purg.*, X, 1-3.

(42) *Purg.*, XXXII, 94-9.

(43) Il fondo del carro, su cui trionfò nel mondo *optime disposito* la Verità Rivelata, del " vaso „ (*Purg.*, XXXIII, 34) destinato a ricettare e spander fra le genti i *documenta* della scienza avente radice in essa Verità, parmi non possa essere altro se non l'autorità, onde la Chiesa ottiene fede e obbedienza presso gli uomini e cosí impartisce loro i *revelata* (cfr. *De Mon.*, III, 15; *Conv.*, IV, 6). Satana ha la soddisfazione di potersene fraudolentemente appropriare una parte, tornando per tal modo ad aver credito fra gli uomini (" trasse del fondo, e gissen vago vago „).

(44) Il drago rappresenta la frode diabolica come Gerione l'umana, e i due simboli si corrispondono. Giacché la fiera dalla coda aguzza non ha della nostra natura che " la faccia d'uom giusto „; tutto il resto è " d'un serpente „, cioè di natura diabolica, quale appunto è quella del drago che infigge nel fondo del carro la coda maligna e lo spezza.

(45) Cfr. *Inf.*, XXXI, 121.

(46) Cfr. *Inf.*, XXXIV, 28-33.

(47) *Inf.*, XXXI, 55-7.

(48) È la *fissio ungulae* di S. Tommaso (*Summa theol.*, I 2ae, quest. CII, art. 6, ad 1.um)

(49) *Purg.*, XVI, 127-9.

(50) *Inf.*, I, 110-11; e cfr. *Purg.*, XX, 10-15.

(51) Cfr. *Inf.*, I, 103-4.

(52) *Purg.*, XXXIII, 42-5.

(53) Cfr. *De Mon.*, tratt. I, cap. ultimo, e tratt. III, cap. ultimo.

NEL CIELO DI VENERE (*)

(*) Questo scritto è, in forma alquanto piú breve, il Commento al canto IX del *Paradiso*, letto a Firenze in Or San Michele, il 26 Febbraio del 1903. Ne erano già a stampa due piccoli tratti, nella *Miscellanea di studî critici in onore di A. Graf*, Bergamo, 1903, pp. 645-48.

Dal lago che Lucifero, nell'oscuro fondo dell'universo, congela col ventilare delle sue ali di pipistrello, sino al deiforme regno della pura luce, dove la rosa dei beati olezza odor di lode al Creatore, Dante va per divina grazia vedendo ad una ad una le vite spiritali. Già egli ha liberato e risanato l'arbitrio, purificata la carne, rinvigorita l'innata virtú; già è salito, trasumanandosi, alle sfere celesti. A chi fu concesso mai tanto? Chi mai due volte, in vita e dopo morte, poté varcare la soglia del regno dei cieli? — *Sicut tibi, cui Bis unquam coeli janua reclusa?*

Cacciaguida, nell'ardente affetto pel suo tardo nipote, ben può gloriarsi di codesto! Pel fatale andare del poeta tutto il Paradiso si commuove. Il regno della beatitudine tempera la dolce sinfonia, quand'essa divenga tale da soverchiare l'udito di lui vivente; il beato popolo in bianche stole, che nell'Empireo abita la vera città eterna, « quella Roma onde Cristo è romano », gli si dimostra via via nelle varie sfere acciocché egli riesca a percepire la distinzione fra i gradi

della sempiterna letizia. E come pronte, e quanto benigne, gli si offrono le anime degli eletti nei cieli di cui risentirono in vita l'influsso!

> Quali per vetri trasparenti e tersi,
> ovver per acque nitide e tranquille,
> non sí profonde che i fondi sien persi,
> tornan dei nostri visi le postille
> debili sí, che perla in bianca fronte
> non vien men tosto alle nostre pupille;
> tali vid' io piú facce a parlar pronte (1).

Questo nella luna, per entro alla sostanza luminosa dell'astro che in sé accoglie il poeta con la sua donna, quasi avvolgendoli in una nube lucida e densa. Nel secondo pianeta, Mercurio, gli spiriti non appaiono soltanto, ma si fanno incontro al poeta, « come in peschiera ch'è tranquilla e pura Traggonsi i pesci a ciò che vien di fori Per modo che lo stimin lor pastura » (2). Nel terzo pianeta, Venere — dove debbo oggi condurvi, o Signori — i beati, chiusi nel fulgore che li ammanta come il filugello nel bozzolo, velocissimi accorrono, osannando: « Tutti sem presti Al tuo piacer perché di noi ti gioi! » (3) La fiamma di carità, che in vita lì accese per influsso della terza stella, corrusca ora vivida nel riso in cui si estrinseca la loro esultanza.

Oh dolce oltre tomba appagare i desideri di chi si è amato quaggiú! Piú dolce ancora, incontrare su in cielo, fiammeggiante d'amore, chi ci amò in vita! Perciò il colloquio di Dante con Carlo Martello, sulla fine del canto VIII del *Paradiso,* è come uno spiraglio aperto all'umano nei regni del divino e del soprannaturale. Che se al poeta l'amico appare celato dalla sua stessa

luminosa letizia, la nostra fantasia, mentre assistiamo al colloquio, lo spoglia di quell' involucro di luce mistica, lo ridona alla vita, e quale in vita egli fu lo rivede. Raggi escono pur sempre dalla sua bella persona; ma sono quelli del sole, che le armi di lui lampeggiando riflettono. Una lieta compagnia (come lassú nella stella d'amore) lo circonda: sono i dugento cavalieri della sua scorta, tutti vestiti al pari di lui d'una divisa scarlatta e verde-bruna, « la piú bella compagnia — dice il Villani — che mai avesse un giovane re con seco » ([4]). D'ogni intorno risuonano (come lassú in cielo) voci di gioia. È la turba variopinta che, accalcandosi per le vie turrite della vecchia Firenze, lui appunto festeggia, lui Carlo Martello, re d'Ungheria, il quale muove incontro a suo padre, re Carlo d'Angiò. Le trombe squillano, ondeggiano gli stendardi al vento, i balconi fioriscono di visi di fanciulle.

E fiorisce nel tuo cuore la speranza, o giovine pensoso degli Alighieri, che in disparte guardi ammirando. Quel principe biondo e gentile ([5]), che ti ha caro, potrà mostrarti (tu pensi) « del *suo* amor piú oltre che le fronde » ([6]). Ahimè! ancora non sai la nequizia degli uomini e la fallacia dei sorrisi lusingatori della fortuna! Fra pochi anni il sire d' Ungheria non sarà piú; e tu, lungi da ogni cosa piú caramente diletta, peregrinando, esule immeritevole, per le terre d' Italia, mendicherai la vita a frusto a frusto, pallido e fremente nella tua disdegnosa fierezza.

> Da poi che Carlo tuo, bella Clemenza,
> m'ebbe chiarito, mi narrò gl' inganni
> che ricever dovea la sua semenza.

Cosí, amorevolmente rivolgendosi alla figliuola di Carlo Martello, che andò sposa al re di Francia, il poeta dà principio al canto che illustriamo. Carlo gli ha spiegato, come per divina provvidenza possa la prole discostarsi dalle paterne vestigie: gl'inganni, a cui allude, sono i modi frodolenti onde Roberto d'Angiò usurpò il trono di Napoli, che spettava ai figli di esso Carlo, rappresentanti del ramo primogenito. Quali questi modi si fossero, Dante non ci fa sapere: il suo interlocutore non gli concede di rivelarli. Questo solo può dire (e l'oda la buona Clemenza): « che pianto Giusto verrà di retro ai vostri danni ». Sarete vendicati, eredi legittimi della corona di Puglia! — La profezia è oscura; come in genere tutte le profezie, come, particolarmente, le dantesche. Che si riferisca a fatti determinati, già seguíti allorché il poeta dettava la terza cantica, io non credo. La morte d'un fratello e d'un nipote sul campo di battaglia non mi pare che potesse costituire per re Roberto quella punizione adatta alla sua colpa, che qui gli è cosí solennemente vaticinata. No: qui non si tratta d'una profezia *a posteriori*! Il pronostico di Dante esprime soltanto la speranza di castigo che rampollava dalla sua fiducia nella giustizia divina. Non è egli appunto il poeta della speranza? Trasfonderla in altri, germe di rigenerazione morale, è ciò che S. Giacomo gli dice avere Iddio voluto fare per mezzo di lui, Dante, concedendogli di salire vivo alla Gerusalemme Celeste (7).

L'anima di Carlo Martello, finito il colloquio con Dante, torna a rivolgersi « al sol che la riempie, Come quel ben che ad ogni cosa è tanto ». Allo stesso modo,

piú tardi, Beatrice nel suo seggio di gloria, dopo un ultimo sorriso di lontano al suo fedele, si volgerà all'« eterna fontana ».

Ed ecco offrirsi al poeta un'altra di quelle vive faville, che per entro al fiammeo disco della stella di Venere gli erano accorse incontro veloci come il turbine.

> E il suo voler piacermi
> significava nel chiarir di fori.

Sono palpiti di luce, lassú nel gaudio eternale, i palpiti dell'affetto. Beatrice, come già avanti quando Dante le aveva chiesto facoltà di parlare a Carlo Martello, lo accerta cogli occhi, ch'ella gli consente d'esprimere il suo desiderio a quella luce « che gli era ancor nuova ». E subito il poeta invita questa a provargli ch'ei può riflettere in lei ciò che pensa. Allora lo spirito, dal suo profondo, onde prima usciva l'*Osanna* d'esultanza intonato in coro cogli altri della stessa schiera, prosegue con parole fervide di carità, che suonano rampogna agli Italiani e, in ispecie, agli abitatori della Marca Trivigiana:

> In quella parte della terra prava
> italica, che siede tra Rialto
> e le fontane di Brenta e di Piava,
> si leva un colle, e non surge molt'alto,
> là onde scese già una facella
> che fece alla contrada un grande assalto.

Ecco designati, non già i confini (erroneamente altri ha pensato che *fontana* possa qui significare corso d'acqua), ma tre punti estremi del triangolo in cui Dante immagina contenuta la Marca di Treviso, ultimo

lembo d'Italia fra settentrione e levante, press'a poco come la parte meridionale d'Italia egli nel canto antecedente ha immaginato circoscritta in un triangolo, i cui punti estremi siano Gaeta, Bari e Catona. In essa Marca «si leva un colle, ma non surge molt'alto». È il colle di Romano, la cui qualità caratteristica può dirsi appunto la poca altezza rispetto al poderoso baluardo alpino che torreggia alle sue spalle ([8]). Chi sia la facella che, scesa di là, fece grande assalto alla contrada, ognuno intende a prima giunta: Romano è il luogo natale di quell' Ezzelino III, a cui le cronache ad una voce attribuiscono atti epicamente grandi nella loro immane ferocia. Dante l'ha incontrato nel piú profondo baratro dell'inferno, immerso fin sopra gli occhi nel sangue; giusta pena, che ricorda il «Sangue sitisti ed io di sangue t'empio» della regina Tamiri a Ciro ([9]); *giusta* pena, dico, perché vi si osserva il contrappasso, cioè la legge del taglione, anche se il violento e crudele partigiano degli Hohenstaufen non fu addirittura quella belva, quel demonio in umane sembianze, che scrittori contemporanei, narrando di lui, ci hanno ritratto.

Poiché chi non conosce l'Ezzelino della leggenda, l'Ezzelino delle fole paurose ancora vive qua e là nei luoghi ove sorgevano i suoi castelli? Nato da un immondo amplesso di Satana penetrato a viva forza nel talamo di sua madre, egli segue gl'istinti paterni nell'odio di tutto l'uman genere, del quale agogna lo strazio e lo sterminio. Preti e frati, com'è naturale, gli sono invisi piú specialmente. I monaci d'un convento col loro salmeggiare all'alba gli disturbano il sonno: per quaranta giorni li fa stare rinserrati nel

fondo d'una cisterna vuota. Ma neppure i laici risparmia! Undicimila Padovani, ch'erano nel suo esercito, mette a morte in varie guise, quando sa che Padova è perduta per lui. Ciò secondo il cronista Rolandino; secondo il Villani, il modo del loro supplizio fu uno solo: «undicimila Padovani — egli dice — fece morire ardendoli in un prato; e per la innocenzia del loro sangue, per divino miracolo giammai poi non nacque erba in quello» ([10]). Nel commento a Dante di Cristoforo Landino gli arsi crescono di numero; il prato diventa quella gran piazza che, non ostante la nuova sua patriottica denominazione, seguita ancor oggi ad essere per ogni buon padovano il Prato, anzi il Prà, della Valle; e nel racconto del luttuosissimo evento rampolla dalle sorgive della novellistica una vena di comico. «... Et «in quelle crudeltà — scrive messer Cristoforo — si «narra, ch'avendo [il signore da Romano] preso so«spetto d'un suo cancellieri, chiamato ser Aldobran«dino, e per questo determinando di farlo morire, do«mandò se sapeva chi erano rinchiusi nel palancato «*[intende il palancato in cui aveva fatto rinserrare «gl'innumerevoli cittadini da bruciar vivi]*; e rispon«dendo il cancellieri, che tutti gli aveva notati in «un suo quaderno, disse Azzolino avere determinato «di voler presentare l'anima di quegli al diavolo, per «molti beneficî ricevuti da lui; laonde voleva che an«dasse col quaderno insieme con loro all'inferno, e «nominatamente per sua parte glie li presentasse. «E cosí insieme cogli altri lo fece ardere» ([11]).

Non undicimila, certo, i Padovani sterminati da Ezzelino: ché a tanto doveva ammontare allora press'a

poco l'intera popolazione della città, e codesto numero sembra suggerito dalla leggenda delle undicimila vergini fatte uccidere da Attila, il truce Unno, della cui fisonomia, cosí materiale come morale, l'immaginazione delle nostre plebi confondeva i lineamenti con quelli del signore da Romano ([12]). Ma il fatto della strage esiste; e significativa, quanto bella e poetica, è la leggenda, secondo la quale S. Antonio da Padova, donato d'una borsa d'oro da Ezzelino desideroso di sedurlo, strizzandola nella destra, ne avrebbe fatto spicciar sangue ([13]). Perciò Dante, il gran giustiziere del suo tempo, ha collocato l'autocrate della Marca di Treviso nel « bollor vermiglio » :

> e quella fronte c' ha il pel cosí nero
> è Azzolino ([14]).

Dove con un sol tratto, ma di scalpello, il poeta ci suscita dinanzi l'immagine di quel tiranno, quale, sul cadere del dugento, Riccobaldo ferrarese lo rappresentava nella sua *Storia imperiale:* « bruno nel viso e di nerissimo pelo, che la sua feritade ancor nella faccia dimostrava » ([15]). Accennando, toccando appena, Dante qui, come sempre, fa pensare. Benvenuto da Imola, commentando distesamente, fa ridere. « Scribunt aliqui — ascoltiamo il suo grosso latino — quod Ecerinus fuit corpore niger, pilosus. Sed audio quod habebat unum pilum longum super nasum, qui statim erigebatur quod excandescebat in iram, et tunc omnes fugiebant a facie eius » ([16]). Buffo e grottesco a questo modo, ovvero mostruosamente ributtante come nelle leggende dianzi riferite (le quali, in ciò che contengono d'esagerato o

d'inverosimile, sono frutto dell'odio e della paura), mai non apparve, né poteva apparire, agli occhi dell'autore del *De Monarchia* l'Ezzelino vero, l'Ezzelino della storia, implacato avversario dei Guelfi e del papa, rappresentante temuto dei diritti dell'Impero! Per Dante, il bellicoso ed ambizioso feudatario della Marca in lotta coi Comuni vicini non è altro se non « la facella Che fece alla contrada un grande assalto ». Ciò vuol dire, che delle tante favole divulgate sul conto dell'*immanissimo tiranno* Dante ha messo a profitto solo quella della fiaccola accesa sognata dalla madre di Ezzelino nel partorirlo, « quae comburebat — dice Pietro Alighieri — totam Marchiam Trevisanam » ([17]). Incendio di guerra, e quindi anche di strage; ma senza allusioni ad efferatezze bestiali o diaboliche.

È la sorella d'Ezzelino, Cunizza, lo spirito che accenna al colle di Romano e alla « facella » uscitane:

> D'una radice nacqui ed io ed ella;
> Cunizza fui chiamata, e qui refulgo,
> perché mi vinse il lume d'esta stella.

E vinta veramente fu in vita dalla stella d'amore Cunizza da Romano, che gli antichi commentatori chiamano figlia di Venere o peggio ancora. In ogni età fu innamorata (essi ci dicono); ed era di tanta larghezza il suo amore, che « avrebbe tenuta grande villania appo sé » averlo negato a chi glie l'avesse dimandato cortesemente. Ebbe perciò, insieme con tre mariti, stuolo d'amici non numerato né casto: a capo di questa schiera, Sordello, il trovatore mantovano che vive nella me-

moria dei posteri, non per i suoi versi mediocri, sí per quelli ove Dante ne ha effigiato nel bronzo dell'arte sua portentosa l'immagine ingrandita e poeticamente trasfigurata dalla luce ideale onde la irradia. Sghignazzi a sua posta intorno agli amori di Cunizza con Sordello la beffa della novella borghese o plebea: il nobile discendente di Cacciaguida non raccatta di codesto fango. Dal brago graveolente dell'immondo chiassuolo, per cui la nota storiella tramandataci da Benvenuto da Imola fa passare quegli adulteri amori, l'Alighieri solleva il cavaliere e la dama, l'uno tra le fragranze della fiorita vallea, sulla costa del monte ch'è scala al cielo, l'altra nel puro splendore delle sfere armoniosamente rotanti.

Per poco non si è gridato allo scandalo. La *meretrix magna,* emula di Messalina, come suo fratello di Nerone, su in paradiso, in mezzo ai beati ed ai santi?! C'è, tra gli interpreti del poema, chi non sa darsene pace... « Io dirò cosa incredibile e vera ». A Ugo Foscolo parve non improbabile, che Dante introducesse la sorella d'Ezzelino in via d'espediente, fino a che non gli sovvenisse d'alcun'altra ombra, alla quale stesse meglio di predire il sangue versato nelle risse civili! Il Bartoli, pur non arrivando a tanto, sentenziava, da tale collocazione di Cunizza apparire indubitabile, che il poeta, per conseguire certi suoi fini, poco si curasse della giustizia obiettiva, e ad essa sostituisse, spesso, la sua volontà sovrana ([18]).

Ma come mai non si è pensato, che con questo nostro maravigliarci troppo ci attiriamo il compatimento del poeta? Dopo aver detto ch'ella appare nel cielo di

Venere perché la vinse il lume di questa stella, Cunizza continua:

> ma lietamente a me medesma indulgo
> la cagion di mia sorte, e non mi noia;
> che parría forse forte al vostro vulgo.

Tra il vulgo, tra la « gente grossa », vorremo imbrancarci noi pure? Solo a costoro — dice qui Dante per bocca di Cunizza — può parer forte, cioè difficile ad intendere, che la sorella d'Ezzelino non con afflizione, anzi con gioia, conceda liberamente a se stessa il lume della stella Venere, di cui seguí l'influsso in vita. La terzina, tanto vessata, deve spiegarsi (a me sembra) appunto cosí; poiché *indulgo* qui non vuol dire « perdono », bensí « concedo », come intesero gli antichi commentatori, e come si rileva dal riscontro con un altro passo della *Commedia* (« e la virtú che lo sguardo m'indulse »). D'altra parte, la cagione di sua sorte, a cui allude Cunizza, non è già, come voleva lo Scartazzini, la predestinazione divina, della quale non si fa il minimo cenno ne' versi precedenti; bensí il lume della stella di Venere onde lo stato eternale di lei procede, come a me pare manifesto, se colleghiamo questa terzina con quella che le va innanzi:

> qui refulgo
> perché mi vinse il lume d'esta stella;
> ma lietamente a me medesma indulgo
> la cagion di mia sorte.

Cunizza indulge a sé il lume della stella di Venere, vale a dire « s'imprenta » (è il verbo che vedremo usato piú sotto) della sua luce. Perché alla gente grossa

può parere strano che ciò non l'affligga? Senza dubbio perché pensa che codesta luce debba in lei suscitare la rimembranza penosa delle colpe d'amore; perché non intende (proprio, vedete, al modo di certi critici, che pure d'esser chiamati volgo certo s'adonterebbero), come il bene operato per naturale disposizione infusa dai cieli, « che drizzan ciascun seme ad alcun fine Secondo che le stelle son compagne » ([19]), possa, sull'equa lance del giudizio divino, contrabbilanciare il male commesso per la medesima causa, purché già in vita espiato. Eppure, non per ambagi, ma per chiare parole, piú sotto, in questo stesso canto, Dante c'insegna che in Paradiso non ci si pente, ma si ride

> non della colpa, ch'a mente non torna,
> ma del Valore ch'ordinò e provvide.

È argomento di letizia — dice il poeta — considerare ne' suoi modi e ne' suoi fini l'opera della Provvidenza:

> Qui si rimira nell'arte che adorna
> cotanto effetto, e discernesi 'l bene
> per che il mondo di su quel di giú torna.

« Cotanto effetto » e non « con tanto affetto », « il mondo » e non « al mondo », credo sia qui da leggere coi testi migliori. Dante ci vuol far sapere, che in Paradiso si scorge il fine di bene ignoto ai mortali, per cui « il mondo di su » *(le sfere e le loro intelligenze motrici)* « torna » *(volge, regola co' suoi influssi)* « quel di giú » *(gli uomini);* ci vuole spiegare, perché come norma distributiva dei beati nel regno dei cieli egli abbia eletto le virtuali disposizioni dai cieli stessi infuse fin dalla nascita in noi.

Tornando a Cunizza, com'erano famosi di questa donna i peccati di gioventú, Dante doveva supporre ben nota anche l'espiazione fattane negli anni maturi, sia col soffrire, dopo la tragica fine de' suoi, l'amaritudine dell'esilio, sia col tramutare in divino ardore di carità l'ardor sensuale che nell'animo di lei aveva un tempo divampato in incendio. Sapevano i lettori della *Commedia* — in ispecial modo se Toscani, dacché in Toscana Cunizza aveva preso stanza dopo la rovina della sua famiglia — le buone opere di essa, fra cui quell'emancipazione degli uomini di masnada ai servigi dei da Romano, che può aver destato ammirazione levando rumore. Qual maraviglia, se già in vita le erano stati rimessi i peccati? Purificatasi nel dolore, coll'umiliarsi contrita ella, nelle cui vene scorreva il piú superbo sangue della Marca, aveva sollevato l'anima, detersa nel lavacro lustrale del pianto, su verso « Quei che volentier perdona », in un palpito veemente di fervidissimo amore. Che bisogno c'è d'immaginare una sua lunga sosta entro al fuoco che affina e non consuma, sull'ultimo scaglione del Purgatorio, dappoi che l'« impeto primo », il quale, ove non sia torto da falso piacere, c'inalza al cielo ([20]), altro non è se non amore, appunto, « amor di vero ben, pien di letizia »?

Non occorre, dunque, ma pur piace, figurarsi nella fantasia il giovinetto Alighieri, in casa di messer Cavalcante dei Cavalcanti (padre al piú famoso dei due Guidi rimatori, ch'egli, Dante, chiamerà primo de' suoi amici), tutto intento ad ascoltare una matrona d'età provetta, ospite di quel cavaliere, nobilissima di stirpe, piú nobile ancora per lunga e non mai interrotta sequela

di virtuose operazioni. Sta egli riverente accanto a lei. Cunizza siede, grave nell'aspetto e dolce. Lampi di luce d'oro, che paiono sorrisi, le mandano le figure di santi miniate nel libro aperto a lei dinanzi: la pia dama ha smesso di leggere, e parla. Parla del divin fuoco che accese i campioni della Fede, parla dell'amore, spirazione del Padre e del Verbo animatrice dell'universo; e la sua voce ha soavità celestiali, e agli occhi del mistico giovinetto quel bianco capo venerabile appare cerchiato d'un lucido nimbo. Chi pensa piú, chi può pensare, in tanta pace dell'anima di lei, sicuro preludio della pace eterna, alle procelle d'una volta? L'amore, che in essa fu turbine, ora è ala; possente ala come d'aquila, che varrà a sollevarla d'un subito, dopo morte, nella rosa sempiterna. « Meno ama a cui meno si perdona », si legge nel Vangelo. Cunizza, a cui tanto Iddio ha perdonato, primeggia fra gli spiriti amanti, perché, santificata dalla sventura, accolse in cuore ardentissima la fiamma che ci trasumana e ci sublima.

Alla sorella del piú possente signore della Marca Trivigiana Dante mette in bocca una sobria non meno che gagliarda invettiva contro la mala condotta dei Veneti o, com'egli dice, della turba « che Tagliamento ed Adige richiude »..

È un'invettiva, si badi; non già una minaccia, come intesero i piú. Il poeta fa da Cunizza annoverare colpe che i Padovani e i Vicentini, il signore di Treviso e il vescovo di Feltre stanno per commettere; non già pronosticare punizioni che a tali colpe siano per tener dietro. Dei versi

> ma tosto fia che Padova al Palude
> cangerà l'acqua che Vicenza bagna,
> per esser al dover le genti crude,

a me pare chiarissima e solidamente fondata la spiegazione proposta dal venerando mio collega Andrea Gloria, quantunque essa non abbia il suffragic degli antichi commentatori, ove si eccettui il chiosatore d'un codice cassinese ([21]). Che dicendo « Padova cambierà l'acqua che bagna Vicenza » Dante abbia inteso alludere (come credono i piú) a sangue versato da Padovani entro quell'acqua, non è probabile. Cambiare l'acqua d'un fiume vuol dire surrogarla, non già mischiarla: il sangue « colora in rosso », non muta, l'acqua d'un fiume; ricordate l'Arbia e la rotta di Montaperti. E poi, di qual battaglia fra Padovani e Vicentini abbiamo notizia, che sia pel numero dei combattenti, sia per quello degli uccisi, possa in qualche modo giustificare un'iperbole di tal fatta? S'aggiunga, che Dante ci dà un'indicazione precisa: « al Palude », e che nessun combattimento fra le milizie di Padova e di Vicenza consta essere avvenuto in un luogo di questo nome; laddove sappiamo che al palude di Brusegana, il quale in documenti del tempo è chiamato « Palude » senz'altro, i Padovani nel 1314 immisero una parte della Brenta nell'alveo asciutto del Bacchiglione, cangiando cosí coll'acqua di quello l'acqua di questo fiume, che i Vicentini avevano sviato.

L'allusione a quest'opera idraulica che certamente levò rumore, e di cui quando Dante attendeva a scrivere il *Paradiso* era fresco il ricordo, mi pare manifesta ed espressa dal poeta con molta lucidezza. Il Bas-

sermann, nel suo volume sulle *Orme di Dante in Italia,* pur giudicando « seducente » quest'interpretazione, non sa indursi ad accoglierla, perché anch'egli vuol vedere ad ogni costo nelle parole di Cunizza una minaccia di castighi. Ma se non gli fosse sfuggito lo scritto in cui il Gloria, ribadendo i validi argomenti già addotti, confuta ogni obiezione nel modo piú vittorioso e piú persuasivo ([22]), probabilmente l'oculato dantofilo tedesco avrebbe seguíto altra sentenza. Dal canto mio, osserverò che Cunizza, denunziando colpe, fa per la Marca Trivigiana ciò che Carlo Martello ha fatto poco innanzi pel regno di Napoli, ciò che poco dopo farà Folco di Marsiglia per la Chiesa di Roma; e, in pari tempo, chiosa opportunamente gli accenni di Marco Lombardo, nel sedicesimo del *Purgatorio,* ai vizî presenti degli abitatori della Marca stessa, che una volta era ostello gioioso di valore e cortesia. — I Veneti d'oggi, ella dice, per quanto « battuti » (cioè puniti da Dio con varie calamità), ancora non si pentono della loro trista condotta: anzi (ecco il senso vero, tutt'altro che insolito, del *ma* nella frase *ma tosto fia* ecc.) presto avverrà che i Padovani surrogheranno con nuova acqua quella che bagna Vicenza,

per essere al dover le genti crude,

cioè perché Padovani e Vicentini non rifuggono da qualsiasi espediente pur di nuocersi, contro al dovere, gli uni agli altri; e « dove Sile e Cagnan s'accompagna » (cioè a Treviso, posta al confluente di questi due fiumi)

tal segnoreggia e va con la testa alta,
che già per lui carpir si fa la ragna;

e a Feltre l'« empio pastore » commetterà colpa si sconcia, che mai la peggio non fu punita col carcere. — Dopo le lotte fratricide fra le città, i soprusi dei superbi signori, le vendette dei nobili, la perfidia dei vescovi: nessun tratto manca al quadro delle future colpe dei Veneti, che la gentildonna a cui splende, riflessa dalle celesti intelligenze chiamate dagli uomini « troni », la luce del giudizio divino, mette dinanzi agli occhi del poeta. E quanto efficace è tale rappresentazione! quanto pungente in essa il sarcasmo! *Ragna* davvero, cioè ‘ rete da uccellare ’, quell'agguato d'Alteniero degli Azzoni a Rizzardo da Camino, signor di Treviso, ond'è strumento, come zimbello alla tesa, un povero idiota! ([23]) E per la « diffalta », cioè pel tradimento, d'Alessandro Novello, vescovo di Feltre, il quale fece prendere e consegnare certi fuorusciti ferraresi ricoveratisi presso di lui, Cunizza ha parole roventi come un ferro infocato:

Troppo sarebbe larga la bigoncia
  che ricevesse il sangue ferrarese,
  e stanco chi 'l pesasse ad oncia ad oncia,
che donerà questo prete cortese
  per mostrarsi di parte!

La colpa di costui è stata tale, che « per simil non s'entrò in malta ». Con questa parola si è creduto che Dante voglia significare una determinata prigione; e gli antichi commentatori sono quasi unanimi nel ravvisarvi designata quella torre posta sul lago di Bolsena o sulle rive di esso, che — come recentemente ha mostrato Vittorio Cian ([24]) — è detta « la malta » anche nei cantici di Frà Jacopone. Altri, pensando che il ricordo è sulle labbra di Cunizza, crede piú verosimile

si tratti d'un carcere cosí chiamato, fatto costruire da Ezzelino a Cittadella presso Padova. Altri, infine, propende per la prigione di tal nome ch'era a Viterbo. Buoni argomenti si possono addurre per tutte e tre [25]: onde, se Dante, com'è probabile, tutte le conosceva, e se voleva designarne una sola, bisogna confessare, che molto ambiguamente egli s'è espresso.

Ma voleva far questo davvero? Se ben tre prigioni (e chi sa? forse anche altre) si chiamavano allora cosí; se ciò proviene, come sembra, dal fatto che tutte erano per umidità fangose [26], non può Dante aver avuto l'intenzione di ricordare puramente e semplicemente una prigione orribile? Non può egli aver detto « mai per simile colpa non si entrò in malta » (*in malta*, si noti, non già *nella Malta)* proprio come oggi diremmo « nessuno mai per simile delitto andò in galera »?

La piú vicina a Cunizza fra le anime accorse intorno al poeta, dopo che ella, finito di parlare, ha ripreso la danza celestiale interrotta, dimostra l'intima letizia facendosi in vista « qual fin balascio in che lo sol percuota ». Questi accrescimenti di splendore sono pei beati quello che il riso per gli uomini: « una corruscazione (cosí Dante stesso nel *Convivio)* della dilettazion dell'anima »; laddove il contrario accade giú nella profonda notte della valle infernale, dove « s'abbuja L'ombra di fuor come la mente è trista ».

Già sa il poeta che quello spirito è di persona preclara. Cunizza poc'anzi gli ha detto:

Di questa luculenta e cara gioia
del nostro cielo, che piú m'è propinqua,
grande fama rimase, e, pria che moia,
questo centesim'anno ancor s'incinqua.
Vedi se far si dee l'uomo eccellente,
sí ch'altra vita la prima relinqua.

Io non posso in alcun modo accogliere l'opinione che Dante qui ad una lucida gioia, piú sotto ad un fine balascio, abbia assomigliato quest'anima, perché egli pensava alla chiara nominanza da essa lasciata fra gli uomini ([27]). Nel fatto, il «mondan rumore» che mai può conferire ai beati, la cui gloria, verace ed eterna, è un riflesso della gloria divina, cioè della luce che, penetrando per l'universo, risplende dove piú e dove meno? Quanto di essa piú prendono, tanto hanno piú di lucore quei fuochi divini! I quali, del resto, anche altre volte col loro balenío suscitano a Dante l'immagine di pietre preziose: cosí la croce che nel profondo Marte lampeggia costellata di spiriti sfavillanti è una *preziosa gioia;* essi spiriti sono *vivi topazi* che la ingemmano.

La fama — dice Cunizza — che quest'anima onde s'adorna il nostro cielo ha lasciata di sé, durerà quanto il mondo. Ecco l'esatto valore della frase « pria che moia Questo centesimo anno ancor s'incinqua »; poiché cinquecent'anni appunto credeva il poeta che il mondo fosse ancora per durare, già essendo trascorsi sei millenni e mezzo, e il numero cinque, che non è di quelli che Dante soglia usare in senso índeterminato, non può qui essere stato scelto a caso. Ciò dimostra molto bene, in un recente scritterello, il professor Russo di Catania ([28]); col quale, tuttavia, non posso consentire

nello spiegare i versi

> vedi se far si dee l'uomo eccellente
> sí ch'altra vita la prima relinqua

in altro modo fuori che in questo: — Vedi se incomba all'uomo il dovere di farsi eccellente in guisa che la vita mortale lasci di sé un'altra vita, quella del nome, della fama. — È la ' vita presso i posteri ' che Dante si dirà a Cacciaguida timoroso di perdere, qualora sia troppo timido amico del vero.

Ma chi è lo spirito con tanta lode preannunziato da Cunizza? La curiosità di conoscerlo, che sorge in noi, era anche in Dante:

> Dio vede tutto, e tuo veder s'inluia
> — diss'io — beato spirto, sí che nulla
> voglia di sé a te puot'esser fuia;
> dunque la voce tua, che il ciel trastulla
> sempre col canto di quei fochi pii
> che di sei ali fannosi cuculla,
> perché non satisface a' miei disii?

I « fochi... che di sei ali fannosi cuculla » (cioè ' cocolla ', la veste monacale) sono i Serafini. Si ricordi che Lucifero, « la creatura ch'ebbe il bel sembiante », ridotto un immane acervo di materia, pur serba ancora le sei ali destinate, quand'egli era appunto il piú nobile dei Serafini, a trattar l'aere con « le eterne penne ». Non io — conclude il poeta — attenderei d'essere interrogato, se « m'intuassi come tu t'immii », cioè se potessi addentrarmi nel tuo pensiero come fai tu nel mio.

Ecco la risposta del beato, a cui Dante s'è rivolto in tal modo:

La maggior valle in che l'acqua si spanda —
  incominciaro allor le sue parole —
  fuor di quel mar che la terra inghirlanda
tra i discordanti liti contra il sole
  tanto sen va, che fa meridïano
  là dove l'orizzonte pria far suole.
Di quella valle fu' io littorano
  tra Ebro e Macra che, per cammin corto,
  parte lo Genovese dal Toscano.
Ad un occaso quasi e ad un orto
  Búggea siede e la terra ond'io fui,
  che fe' del sangue suo già caldo il porto (*).
Folco mi disse quella gente a cui
  fu noto il nome mio.

Quasi per dar subito a divedere che fu al mondo persona dotta, questo spirito esordisce con una digressione geografico-astronomica. L'elemento *terra*, egli dice, è solcato da una gran conca, nella quale l'elemento *acqua*, che lo circonda, si spande. Tale conca o fossa, che, riempita, costituisce il Mediterraneo, è qui chiamata « valle », come valle vediamo piú volte chiamata dal poeta la « trista conca » o « fossa » dell'Inferno (29); ed egli, il quale, non già per errore (come afferma qualche odierno interprete del poema), sibbene per conformarsi ad opinioni del tempo suo, fa di Gerusalemme il centro dell'emisfero superiore, crede, di conseguenza, che codesto mare da ponente a levante si stenda per ben novanta gradi, sí da avere per meridiano all'un dei capi quel cerchio medesimo che all'altro ha per orizzonte.

(*) Allude alla strage dei Marsigliesi fatta da Decimo Bruto, legato di Giulio Cesare, in due combattimenti navali.

Che Dante possa aver detto *fuor di quel mare* nel senso di ' eccetto quel mare ' non vorrà credere col Fraticelli chi pensi come l' Oceano, occupando tutto quanto l'emisfero inferiore, non sia certo una valle ([30]). Ma neppur la spiegazione comunemente data mi pare che soddisfaccia appieno. Se il poeta avesse voluto dire « la maggior valle in che l'acqua si spanda fuori di quel mare ecc. », avrebb' egli intruso fra *spanda* e *fuori* l'intero verso « incominciaro allor le sue parole »? E, intendendo cosí, non vien forse a mancare il punto di partenza, necessario, alla misurazione geografica che tien dietro? Questo piú non accade, se, riguardando il primo verso delle due terzine come una perifrasi in sé compiuta, colleghiamo il terzo verso (« fuor di quel mar che la terra inghirlanda ») non con ciò che precede, ma con ciò che segue. Proporrei, adunque, d' interpretare piú pianamente a questo modo: « La maggior valle in che l'acqua si spanda », cioè il Mediterraneo ([31]), fuori di quel mare che circonda la terra abitabile, fra i « discordanti lidi », cioè fra i lidi opposti, che non si corrispondono vicendevolmente nella loro conformazione orizzontale ([32]), tanto s' inoltra verso levante, che fa meridiano « là dove l'orizzonte pria far suole »; *pria,* cioè al suo uscire fuori dell' Oceano, al punto di partenza.

Littorano di questo mare nel tratto fra l' Ebro e la Magra, nativo d'una città posta circa alla stessa longitudine di Búgia in Algeria, lo spirito di nome Folco, che cosí ha parlato, s' intende non poter essere altri se non quel Folchetto da Marsiglia, il quale, dopo aver rallegrato col suono di gaie cobbole, pei castelli della

sua Provenza, dame avvenenti e baroni d'alto lignaggio, ridottosi a vita di religione, con la destra esperta del liuto e della cetra resse, saldamente e lungamente, il pastorale. Un poeta, adunque; il solo che Dante ci presenti glorioso ne' cieli. Ma non per le rime provenzali, con cui anche oltre la Loira, oltre il Reno e di qua dalle Alpi si procacciò ammiratori ed imitatori, e per le quali nel *De vulgari eloquentia* l'Alighieri stesso mostra d'averlo in pregio, Folchetto è qui ricordato con tanto onore fra gli spiriti del terzo cielo; sí per l'amorosa fiamma che l'accese, tale che piú non arsero Didone, Filli e, per Jole, l'animoso Alcide, secondo che si legge in Virgilio e in Ovidio.

Che a tre personaggi dell'antichità classica sia qui raccostato il marsigliese perché tre donne egli in vita predilesse, è congettura che a me sembra arbitraria. Questo soltanto può dirsi, che Folchetto, proclive agli amori non meno dell'amoroso dicitore pistoiese amico di Dante che si lasciava « pigliare ad ogni uncino », di tre nobilissime dame fu invaghito quasi simultaneamente: la viscontessa Adelaide di Barral, la cognata di lei, Laura, e la moglie di Guglielmo VIII, conte di Montpellier, Eudossia, figliuola dell' imperatore Alessio Comneno ([33]). Adelaide, la bella *Alazais* celebrata anche da un altro trovatore, Peire Vidal, signora cólta e cortese (troppo cortese, sembra, dacché il marito la ripudiò non per cause politiche), riamò Folchetto tanto che, ingelositasi della propria cognata, per dispetto gli dié congedo dalla corte. Se dobbiamo credere all'antico suo biografo, il trovatore di Marsiglia avrebbe finto d'amare la cognata della viscontessa per meglio nascon-

dere la sua vera fiamma. Non simulato, invece, certamente l'amore di lui per la principessa Eudossia: la quale, sensibilissima agli omaggi, piú o meno cavallereschi, de' suoi adoratori, fu ripudiata anch'essa; con vivo dispiacere del povero Folchetto, che si vedeva sfuggire (pare, senza sua colpa) l'ambito premio delle erotiche fatiche. Esperto, come si vedè, nell'arte d'amare quanto in quella dei suoni e delle rime, il futuro vescovo guerriero, espugnatore di ben munite fortezze ([34]), era frattanto un cavaliere ammirato e fortunato, tutto intento a mietere non sudati allori nella conquista di fortezze molto meno validamente difese e meno salde.

Come per Cunizza, cosí anche per Folco da Marsiglia Dante non ha sentito il bisogno di far sapere la ragione per cui lo pone in Paradiso. La conversione di lui dal folle al retto amore doveva essere cosí nota per le clamorose geste degli ultimi anni della sua vita, che non occorreva punto mostrare, come e per che modo, seguendo la sua stella, egli si fosse fatto eccellente. La grande fama rimasta di lui nel mondo, a cui accenna Cunizza, credo debba intendersi per quella massimamente delle sue virtuose operazioni.

Virtuose, s'intende, agli occhi di Dante! Quel figliuolo d'un mercante genovese, passando (come cosí spesso accade), quando sonò anche per lui l'ora di « calar le vele e raccoglier le sarte », dal libertinaggio senza freno alla santimonia bigotta, recò nel sanguinario ministero di sterminatore degli eretici uno zelo smodato, come prima era stato smodato il suo amore mondano, e la volgarità ereditaria de' suoi istinti. Onde, se si

pensi non al Folchetto trovatore, sí al venerabile Folco abate cistercense e poi vescovo di Tolosa, la sua figura non può altrimenti presentarcisi alla fantasia, che circondata da una cupa luce rossastra, sullo sfondo caliginoso di quella fumida cortina d'accesi roghi e di città e castella in fiamme, che offuscò per sempre il sereno della gaia vita ocitanica. Ma per Dante la crociata contro gli Albigesi non era meno santa delle crociate contro i Mussulmani, né gli eretici meno pericolosi degl'infedeli. Egli in Folco vedeva il protettore ed alleato di S. Domenico, vedeva l'atleta di Cristo « benigno a' suoi ed ai nemici crudo » ([35]) al modo istesso di questo santo; e non forse senza l'intenzione riposta di raccostare le imprese di lui alla « prima gloria Di Josuè in su la Terra Santa » fa che da Folco gli sia spontaneamente additata Raab, che, nella medesima spera, scintilla come in acqua limpida un raggio di sole.

È costei la meretrice che favorí la presa di Gerico, e in cui gl' interpreti della Bibbia videro nientemeno che il simbolo della Chiesa, perché la funicella scarlatta, ch'ella mise alla finestra come segnale pei soldati di Giosuè, parve raffigurare il sangue versato da Gesú Cristo per la remissione dei peccati ([36]). Per qual ragione il cielo di Venere s' impronti della luce di quest'altra peccatrice ravveduta, Folco non omette di spiegare: — Da questo cielo, egli dice, Raab fu la prima accolta tra le anime del Limbo liberate da Cristo trionfante.

Ben si convenne lei lasciar per palma
in alcun cielo dell'alta vittoria
che s'acquistò con l'una e l'altra palma!
Perch'ella favorò la prima gloria
di Josuè in su la Terra Santa. —

La «gloria di Giosuè» e la vittoria che s'acquistò con l'una e l'altra palma sono manifestamente la stessa cosa, checché altri ne pensi: con questo, che sotto si parla solo della prima impresa del duce ebreo (l'espugnazione di Gerico), sopra in genere della vittoriosa sua operosità guerresca. Di Giosuè leggiamo nell'*Ecclesiastico:* — Che gloria conseguí egli « in tollendo manus suas et jactando contra civitates rhomphaeas »! [37] Verosimilmente Dante intendeva il *tollere manus* di questo passo della Bibbia, certo a lui ben noto, nel senso di ' levar le palme al cielo per invocare e implorare '. Giosuè pregando insieme e pugnando mieteva allori: « Invocavit Altissimum in oppugnando inimicos » [38]. Era ciò che facevano ancora, ai tempi di Folchetto, i sacerdoti nelle battaglie per l'incolumità o l'integrità della Fede, ciò ch'egli stesso, il bellicoso vescovo, aveva fatto nel 1213 alla battaglia di Muret contro gli eretici; quando — come si legge nei *Praeclara gesta Francorum* — dopo avere infiammato colla predicazione e benedetto i Crociati, si ritrasse cogli altri ecclesiastici (trovavasi fra essi S. Domenico) in chiesa, a pregare Iddio per i suoi servi fedeli, « exemplo Moysi de bello Josue levantes manus in coelo » [39].

All'emulo dell'eroe giudaico, al vescovo ch'ebbe cosí gran parte nella crociata contro gli Albigesi, ognun vede quanto opportunamente sia messa in bocca l'acerba riprensione degli ecclesiastici immemori, per le mondane cure, della Terra Santa, con cui si chiude questo IX canto del *Paradiso:* canto non ricco di singolari bellezze estetiche, ma, oltre che vario ed attraente, ispirato da un sentimento cosí vivo, cosí profondo, delle

sciagure della patria e della Cristianità, che in esso i personaggi storici, spogliandosi del fulgore insostenibile allo sguardo, onde il poeta li fascia, ci si ergono dinanzi pieni di vita, risuscitati dalla taumaturgica potenza d'un'arte altrettanto sincera quanto grande.

Alla Terra Santa il pensiero di Folco è condotto, in modo assai naturale, dall' impresa di Giosuè; la quale si svolse appunto su codesta terra « che poco tocca al papa la memoria ». Perché è cosí dimentico il santo padre? Ciò il vescovo di Tolosa spiega nei versi che seguono; i quali sono dei piú vibranti di dolore e di collera, fra i moltissimi che nel poema sacro sferzano a sangue preti, cardinali e pontefici:

> La tua città, che di colui è pianta,
> che pria volse le spalle al suo Fattore,
> e di cui è la invidia tanto pianta,
> produce e spande il maledetto fiore,
> c' ha disviate le pecore e gli agni,
> però che fatto ha lupo del pastore.

Terribile l' ingiuria che qui colpisce, inaspettata, Firenze; né so, invero, quanto potesse giovare a riaprire al fuoruscito le porte del nativo ostello il trattar cosí duramente la patria sua! La quale è da lui chiamata 'figliuola del demonio': e appunto all' invidia del diavolo pel primo uomo, causa del fallo d' Eva, la misera nostra stirpe deve tutti i suoi guai. Poiché l' incontinenza, la « bestia senza pace », come Dante poeticamente la raffigura nel prologo della *Commedia* — cioè l' infermità morale ereditaria, per cui l'appetito degli uomini, sviato, mai non si posa ed acquieta, —

procede di là: di là, quindi, anche quella funesta sete dell'oro, per la quale i bei fiorini (il « maledetto fiore » di cui qui si parla), coniati in Firenze e dai mercanti e banchieri fiorentini diffusi pel mondo, sviavano la cristiana greggia, col tramutare in lupi i suoi pastori.

In vesta di pastor lupi rapaci
 si veggion di quassú per tutt'i paschi!

dirà S. Pietro, piú oltre, in questa cantica ([40]). Per ciò, trascurando il Vangelo e le scritture dei Padri della Chiesa, gli ecclesiastici, in traccia solo di lucro e di prebende, logorano i « vivagni » (cioè i 'margini', gli 'orli') dei *Decretali,* per vincere piati e carpire quattrini secondo i sottili avvedimenti del diritto canonico.

A questo intende il papa e i cardinali:
 non vanno i lor pensieri a Nazzarette
 là dove Gabriello aperse l'ali!

Ma non sarà sempre cosí! Anzi, il Vaticano e gli altri luoghi di Roma, ove « la milizia che Pietro seguette », cioè i martiri e confessori della fede, ha le sue sante sepolture, « tosto liberi fien dell'adulterio ».

E qui la mente nostra corre a quella allegorica figurazione, che Beatrice trionfante nell'Eden ha ingiunto al poeta di descrivere « a pro del mondo che mal vive »; e ripensiamo al carro tratto dal grifone, al drago che ne spezza il fondo, all'aquila che in esso lascia delle sue piume, alla ladra sfrontata ed al gigante che sul trionfale veicolo, rivestitosi frattanto di quelle piume e divenuto un mostro, compaiono lascivamente bacian-

dosi. Tutto ciò, a mio avviso ([41]), significa, che la Chiesa di Roma, guasta nell'autorità sua naturale dal diabolico inganno tosto che la Potestà imperiale le ebbe fatto la donazione famosa, rivestitasi di beni mondani, si è mostruosamente corrotta; onde in modo turpe si confondono in essa due autorità: la spirituale, divenuta simoniaca e la temporale, illegittima, usurpatrice.

Ma verrà fra poco — assicura Beatrice, in cui s'impersona la verità che non falla — verrà l'imperatore, il *duce* messo di Dio: e uccidendo la ladra e quel gigante « che con lei delinque », vale a dire togliendo la mostruosa superfetazione, d'origine diabolica, di sul dono da Dio largito agli uomini, riprenderà ciò che per decreto della Provvidenza gli spetta. Per tal modo la Chiesa, tolta la confusione dei due poteri, tornerà integra e pura; e il Pontefice, dimessa la temporale autorità, potrà meglio attendere al divino ministero di dispensiere di quella santa parola, ch'è via, verità e vita.

Tale il sogno del poeta: sogno augurale, che doveva dopo molti secoli, in tutt'altra forma, avverarsi. Egli ne sperò prossima l'attuazione, perché, tutto assorto in quel suo ideale politico che gli pareva consentaneo ai dettami dell'Eterna Sapienza, non vide lo stato vero della Cristianità de' suoi tempi, non previde il corso fatale degli eventi storici. Ma che codesto ideale abbia egli vagheggiato con sí ferma fede e con accendimento cosí intenso d'amore, lasciate che, nel conchiudere il mio dire, io mi compiaccia. Io penso quanto di passione e di drammatica efficacia sia derivato dal contrasto fra la realtà e quelle idee alla parte che

direi umana del poema di Dante; penso quanto il fine politico, altissimo, abbia in pari tempo conferito alla grandezza ed alla novità della parte metafisica, sostanziale anch'essa in un'opera ch'è miracolo d'arte e di scienza.

NOTE

(1) *Parad.*, III, 10-16.

(2) *Parad.*, V, 100-2.

(3) *Parad.*, VIII, 32-3.

(4) *Cronica,* lib. VIII, cap. 13 (ed. Classici, IV, 26).

(5) Vedi Torraca, *Il regno di Sicilia nelle opere di Dante,* Milano-Palermo, Sandron, 1900, p. 42.

(6) *Parad.*, VIII, 56-7.

(7) Cfr. *Parad.*, XXV, 43-5 e 52-7.

(8) Vedi Bassermann, *Orme di Dante in Italia,* traduz. Gorra, Bologna, Zanichelli, 1902, p. 433.

(9) Cfr. *Purg.*, XII, 57.

(10) Vedi Bonardi, *Leggende e storielle su Ezelino da Romano,* Padova, Drucker, 1892, pp. 23-4.

(11) *Ivi.*

(12) Vedi Bonardi, *Ezelino nella leggenda religiosa e nella novella,* in *Rassegna padovana,* I [1891], fasc. 7º.

(13) Vedi Brentari, *Ezelino da R. nella mente del popolo e nella poesia,* Padova, 1889, p. 48.

(14) *Inf.*, XI', 109-10.

(15) *R. I. S.*, IX, 403 (cfr. Bonardi, *Ez. nella leggenda,* cit., p. 10 dell'estr.)

(16) Bonardi, *ivi.*

(17) Vedi Casini, *Commento alla Div. Commedia,* 2ª ed., Firenze, Sansoni, 1903, pp. 620-21.

(18) Vedi FOSCOLO, *Discorso sul testo della Div. Comm.*, § 163; BARTOLI, *Storia d. letter. ital.*, Firenze, 1889, VI, P. II, p. 146.

(19) *Purg.*, XXX, 110-11.

(20) Cfr. *Parad.*, I, 134-5.

(21) Vedi GLORIA, *Disquisizione intorno al passo della Div. Commedia " Ma tosto fia ecc. "*, Padova, 1869, e *Ulteriori considerazioni intorno alla terz. 16ª del C. IX del Paradiso*, ivi, 1871.

(22) *Un errore nelle edizioni della Div. Commedia, uno nei vocabolari*, Padova, 1885, estr. dagli *Atti della R. Accademia di Padova.*

(23) Vedi DEL LUNGO, *Dante nei tempi di Dante*, Bologna, Zanichelli, 1888, pp. 325-26.

(24) *La Malta dantesca*, negli *Atti della R. Accademia delle scienze di Torino* XXIX (1894).

(25) In favore della torre sul lago di Bolsena, oltre che le ragioni messe innanzi dal mio carissimo Cian, si potrebbe addurre anche il fatto che la colpa di cui si parla è stata commessa da un ecclesiastico; onde, poi che quella torre era appunto destinata a punire ecclesiastici, Cunizza verrebbe a dire (e sarebbe molto naturale), che mai nessun altro chierico o prelato ebbe a scontare cosí reo delitto! D'altra parte, in favore del carcere di Cittadella, oltre che l'esser l'allusione posta in bocca alla sorella di colui che lo fece costruire, sta il fatto ch'era una prigione destinata ai Guelfi, e quel vescovo, guelfo, aveva commesso la sua diffalta appunto " per mostrarsi di parte ".

(26) Vedi NOVATI, nel *Giorn. stor. d. letter. ital.*, XXIV, 304-5; CIAN, *Op. cit.*, pp. 11-12 dell'estratto; PARODI, nel *Bullett. d. Società Dantesca Ital.*, N. S., II, 46.

(27) Vedi ZINGARELLI, *La personalità storica di Folchetto di Marsiglia*, Bologna, Zanichelli, 1899, p. 18.

(28) *La fama di Folco di Marsiglia e la fine del mondo*, Catania, tip. Monaco e Mollica, 1902.

(29) Vedi i miei *Significati reconditi della Commedia*, cit., I, 73-75.

(30) Il FRATICELLI spiega: " Il maggior bacino *in che l'acqua si spanda*, in cui si versi l'acqua dei fiumi (io dico maggiore tranne il gran mare che circonda la terra), vale a dire il Mediterraneo, ch' è il maggior mare dopo l'Oceano, ecc. ".

(31) L'esattezza della definizione geografica del Mediterraneo, intendendo a questo modo, è maggiore; poiché non si pensa soltanto alle acque dell'Oceano, bensí anche a quelle dei fiumi, che, insieme colle oceaniche, il Mediterraneo riceve.

(32) I popoli discordanti per fede e per costumi, tirati in ballo da qualche commentatore, credo non abbian proprio nulla che fare in questa descrizione della conformazione fisica del Mediterraneo.

(33) Cfr. ZINGARELLI, *Op. cit.*, p. 41.

(34) *Ivi*, p. 59-60.

(35) *Parad.*, XII, 55-7.

(36) Cfr. TOYNBEE, *Rahab's place in Dante's Paradise*, nell'*Academy* del 12 sett. 1894, e in *Dante dictionary*, Oxford, 1898, p. 459.

(37) *Ecclesiastico*, XLVI, 3.

(38) *Ivi*, 6.

(39) Cfr. ZINGARELLI, *Op. cit.*, p. 61.

(40) *Parad.*, XXVII, 55-6.

(41) Vedi piú sopra, nel presente volume, a pp. 71-73

LA GLORIA DEL PETRARCA (*)

(*) Parole dette per incarico del Comitato Petrarchesco Padovano (e in rappresentanza del Comitato d'Arezzo), commemorandosi solennemente presso il sepolcro del Poeta il sesto centenario della sua nascita. — Dalla *Rivista d'Italia* del luglio 1904, dove hanno titolo diverso, e mancano delle note.

Per quella possente virtú evocativa che hanno le tombe, qui presso al marmo che racchiude le spoglie di Francesco Petrarca, suscitiamoci un istante dinanzi agli occhi della fantasia la venerata immagine del poeta; ripensiamolo sul declinare dell'operosa e luminosa sua vita, nella pace di questi monti, nel tranquillo recesso eletto come porto alla sua terrena peregrinazione.

Ecco: all'alba il nobile vecchio, scosso il sopore che l'ha colto sulle vegliate pagine del suo Virgilio, s'affaccia a salutare la natura; a rivederla di lassú, dalla fida cameretta, in quell'aspetto di tristezza austera, ch'egli predilige, perché vi scorge specchiato il colore della propria anima. Dolce amaro ricordo! Questi aspri colli gli rammentano Valchiusa. La fresca aura mattinale, refrigerio alla fronte arsa ed alle tempie pulsanti, gli pare quella che spirava da' bei poggi vestiti di luce e di verde presso le acque nitide della Sorga. — O fiore delle belle! dov'è l'oro delle tue chiome? dove il lampo del tuo sorriso? Ahi! le vaghe membra « poca polvere son che nulla sente ». Polvere ed ombra noi tutti! « Tempo è

ben di morire ». — Cosí pensa, e per l'intimo struggimento accorato, gli occhi gli si riempiono di lagrime.

Ma a poco a poco (vedete?) le sue pupille, immote nell'intensa fissità del dolore, s'animano e brillano; il pallido viso gli s'illumina, gli si colora e trasfigura. Un raggio è disceso negli abissi di quell'anima. Là dove nel chiarore del mattino si disegna l'oscura linea arcuata di questi poggi, una figura di superba matrona gli è apparsa, radiosa e sfavillante. Non è la sua bionda amica degli anni giovenili: è « una donna piú bella assai che 'l sole E piú lucente e d'altrettanta etade ». Ha in mano una ghirlanda verde, d'alloro; gli accenna da lontano e gli sorride. Ed ecco, additata da lei, nelle profondità del cavo cielo una visione maravigliosa si dispiega davanti agli occhi del poeta, attonito in un rapimento di sovrumana letizia. Visione profetica, che gli dischiude l'avvenire! Egli vede turbe di liberi cittadini d'uno stato possente accorrere, per fargli onore, qui attorno alla sua tomba: quello stato s'intitola Italia, e n'è la metropoli Roma. Cinquecent'anni dopo la sua morte vede qui venire, cogli splendori dell'eloquenza, coi tesori della dottrina, per tessere le sue lodi, un poeta ben degno di lui. Vede nella sua Arezzo sorgere la propria effigie marmorea salutata da vessilli sventolanti nel sole i colori della fede, dell'amore e della speranza. Vede il proprio nome, con quello di Dante, onorato come simbolo della grandezza della patria, come auspicio della sua fortuna, per tutte le terre d'Italia; anche in quelle, estreme, che lo schermo delle alpi oggidí non protegge ancora, come natura vorrebbe, dalla « tedesca rabbia », estreme ma non ultime nell'amore

alla madre comune. Oh come dentro al petto, ansante di gioia, gli balza il cuore, mentre il suo sguardo s'infutura!

Quella donna, o Signori, è la gloria.

La gloria! Fu il sogno e il sospiro di tutta la sua vita [1]. E il fervido desiderio del Petrarca s'è adempiuto. La sua culla e la sua tomba raggiano ambedue come un faro: Arezzo, che gli diè i natali, Padova, che ne custodisce le spoglie, si associano nell'omaggio alla sua memoria. Ed io, commosso di tanto ufficio, io qui t'arreco, o Poeta, il saluto riverente che viene dalla dolce Toscana, dalla tua terra natía, da' tuoi concittadini di te superbi.

Sei secoli sono trascorsi dal giorno della nascita di Francesco Petrarca, e non mai forse quant'oggi rifulse attorno alla nobile figura di lui quell'aureola ch'egli tanto bramava. Poiché, se alla melodia blanda ed alla flebile voce di dolore, salienti in armoniose spire su dal *Canzoniere* petrarchesco, le anime bennate mai non furono insensibili; se quella maravigliosa istoria poetica di un'anima ne' suoi affanni, ne' suoi contrasti, nelle sue incongruenze, che il sommo fra i nostri lirici ha chiuso in versi di stupendo artificio, ebbe sempre un'eco nel cuore di chiunque senta il fascino della poesia vera e grande; agli occhi della generazione nostra, educata non più soltanto al sentimento, ma all'analisi sottile, dell'arte, il Petrarca come poeta appare ancor più degno d'ammirazione: per quella incomparabile profondità psicologica, ond'egli, grandeggiando solitario nel deserto della nostra lirica antica — deserto d'ispirazione e di

sentimento, — s' inalza di cento cubiti su quanti, nel suo tempo e dopo, cantarono con dolci rime i segreti dell'amore e gl'incanti della bellezza.

Per ciò questo trecentista ancor oggi, agl'inizî del secolo ventesimo, conserva tanto di vivo; per ciò questo lirico che, primo in Italia, uscendo dalla trascendenza d'un ideale mistico, interrogò ne' silenzî di Valchiusa il proprio cuore, analizzò con la serenità del psicologo la sua passione, e delle intime battaglie ci ha offerto una rappresentazione la quale è al tempo stesso umanamente vera e, nelle infinite sue gradazioni, artisticamente perfetta; appare ai nostri occhi (quale la rinnovata critica lo saluta) il padre della poesia moderna. Una dolorosa scissura interiore, un dissidio perenne, fra i sensi e la ragione, fra il terreno e il celeste, fra l'ascetico disprezzo del mondo e il sentimento pagano della gloria, lo fa somigliare, nel tumulto della sua psiche, a poeti insigni dell'età nostra, che si dibatterono parimente nel cozzo di sentimenti d'altro genere, ma non meno intensi ([2]). E dacché il contrasto è nell'anima dell'uomo, è nelle manifestazioni della natura, insanabile, eterno; egli, che ha saputo rappresentarlo nell'arte con sincerità cosí piena, ci sarà caro sempre, come un interprete di quello che a noi pure turba ed agita i gorghi dell'animo piú profondi.

Né questo solo ci fa ascoltare le voci de' suoi « sospiri in rima » con ispirituale commozione cosí intima e cosí dilettosa! Che se il contrasto avviva, soffio ispiratore, l'arte del Petrarca, bene spesso egli anche s'indugia amorosamente nella serena contemplazione della bellezza. Allora pe' suoi versi aleggia un sentimento di

pace ([3]), e, da essi lampeggiate, immagini di splendore ci avvolgono come in un'iride luminosa. O begli occhi stellanti!

> O bella bocca angelica, di perle
> piena e di rose e di dolci parole!

Davvero voi ci fate « tremar di maraviglia »! Venga a voi chiunque voglia detergersi l'anima, chiunque voglia obliare e sognare. Come canta l'onda di quelle strofe agili e snelle che dicono le vostre lodi! È un mormorar di fiume « che scenda chiaro giú di pietra in pietra ». E come brilla, e odora! Una temperanza squisita di colori vi si accoppia alla molle eufonia. Quei versi spirano l'alito fragrante della primavera.

Ecco: trionfa in mezzo ad una nuvola di fiori la bionda Avignonese, come lassú nell'Eden la Beatrice dantesca. Ma quei fiori non salgono dalle mani di centinaia d'angeli: essi piovono dai rami che l'aura d'aprile accarezza, piovono sull'erba e sulle acque lucide e mormoranti. Nulla di soprannaturale nella bella donna per cui il Petrarca palpitò e sparse lagrime vere ([4]). Ogni volta ch'egli la ripensi, ne scorge la cara immagine dolce-ridente o specchiata dal cristallo delle onde o disegnata nel tronco di un faggio o scolpita nel vivo sasso della montagna. Cosí l'amore l'ha tratto a meditare e poetare nell'opaco segreto delle valli o nel riso dei poggi sereni; esso gli ha squadernato dinanzi quel libro della natura, che pei rimatori del suo tempo pareva chiuso a sette suggelli: e il Petrarca l'ha sfogliato, ne ha sentito l'arcana virtú, ne ha ammirato la bellezza portentosa, e sapientemente, genialmente, da artista sincero e

grande, ha saputo, ispirandovisi, tramutare in poesia di parole la poesia delle cose.

Miracolo che il buono incantatore poté ottenere in ispecial modo con la magia del suo stile, aiutato anche dalla forza di un eloquio lucido e terso, ov'è colto il fiore del lessico e della fraseologia dei Toscani. E in ciò, nonché nel carattere tutto umano della passione del Petrarca, sta il segreto di quell'immensa fama che subito, lui vivo, conseguirono le sue rime; grazie a tali doti estrinseche massimamente, la Gloria sorrise cosí pronta e cosí radiosa al suo fervente adoratore. Pel quale non sono piccola lode e l'avere offerto a Pietro Bembo, per la famosa rinnovazione della lingua e dello stile d'Italia, autorità d'esempi atti a liberarci dalla sciatteria popolareggiante e dal vernacolo ibridismo; e l'aver insegnato finezze d'arte squisite a quei nostri cinquecentisti che dell'arte per l'appunto furono maestri a tutta Europa; e, infine, l'avere efficacissimamente cooperato a costituire quel comune patrimonio lessicale, sintattico e stilistico, per cui Francia ed Italia si sentono vie piú strettamente avvinte l'una all'altra. Poiché (e molto aggrada in questi giorni rammentarlo onorando il poeta) proprio con lo studiare i modelli di stile poetico ch'erano loro offerti dal Canzoniere del Petrarca e da quelli de' suoi imitatori italiani, proprio coll'addestrarsi, riproducendoli, alla ricerca della grazia, della levigatezza e dell'eleganza, i Francesi prepararono il secolo d'oro a quella lor letteratura cosí varia e cosí bella, che tanto contribuisce a farceli amare; prepararono, dico, nell'ordine dei fatti intellettuali quell'avvicinamento che non ha guari, nell'ordine dei fatti politici,

è stato una pietra miliare del cammino della civiltà, una conquista della legge d'amore, che affratella e redime, sugli odii ingiusti, sugli sterili puntigli, su tutto ciò che fra due popoli fratelli s'agitava nell'ombra, di cieco, di violento, di barbaro.

A Francesco Petrarca il vanto d'aver educato al sentimento del bello i nostri vicini d'oltralpe e, al pari di essi, le altre culte nazioni; a Francesco Petrarca scrittore universale come, quattro secoli piú tardi, il Voltaire ed il Goethe! Che anche la voce possente dell'autore d'*Amleto* e di *Re Lear* nella lirica abbia ricantato motivi già intonati in addietro dal cantore di Laura; che, vivo ancora, questi abbia innamorato dell'arte sua Goffredo Chaucer, il quale nella letteratura britannica è come una robusta quercia traente dal nostro suolo i succhi vitali, sono argomenti d'encomio verace pel Grande che oggi « tutta Italia onora ». Ed è bello immaginarsi, stretti in geniale colloquio, il letterato inglese e l'insigne poeta ed umanista italiano, non già nella transalpina sede cosmopolita dei papi, ma qui in Italia, in mezzo alle nostre maraviglie di natura e ai nostri ricordi di gloria, dentro la cerchia delle mura fra cui nacque il maggiore storico della romanità, in quell'antica e dotta Padova, ove pare che nel fatto Goffredo Chaucer abbia voluto visitare il Giove del nostro Olimpo poetico, il sovrano universalmente venerato del nuovo regno delle lettere ([5]).

Sovranità indiscussa allora. La quale non tanto veniva al Petrarca dall'opera, pur cosí ammirata, di poeta volgare, quanto da' suoi carmi latini, dalle sue orazioni, dall'*Africa* e, soprattutto, dall'indefesso lavoro

d'indagine a pro della miglior conoscenza di quelle antiche letterature, a' cui monumenti superstiti facea velo la polvere delle celle claustrali o de' solai, ov'erano preda ai tarli.

Ecco un altro merito eccelso dell'uomo alla cui tomba ci siamo oggi accostati. Non il solo alloro di poeta è stato a lui rinverdito in questi ultimi tempi. Anzi, se trent'anni sono, quando la patria nostra, da poco ricomposta a unità di nazione, celebrò con fervore il centenario della morte di Francesco Petrarca, questi fu onorato segnatamente come autore di bellissime rime; oggi che si festeggia quello della sua nascita, dopo che tutta una schiera di studiosi ha reso omaggio al suo filologico acume, alla larghezza della sua dottrina storica, oggi prima e sopra d'ogni altra cosa debbono i popoli civili onorare in lui l'umanista, il padre del Rinascimento, l'iniziatore e promotore infaticabile della loro intellettuale fratellanza.

Poiché colui che festeggiamo, oltre che un poeta d'ispirazione e di sentimento, fu puranche l'antesignano di quel ritorno agl'ideali artistici d'un glorioso passato, per cui l'Italia, liberamente invitando le altre nazioni al convivio della sapienza ereditata dagli avi, si fece maestra alle genti. Il Petrarca appartiene al novero di quei pochi a cui ognuno, qualunque idioma egli parli e a qualunque stirpe appartenga, sente di dovere qualche cosa della propria vita intellettuale: egli ha divulgato o ridestato idee che sono quelle stesse, onde ancora, dopo cosí lungo volgere di anni, tutto il mondo civile trae « vital nutrimento ».

E non tanto nei ritrovati cimelî dell'antichità, o

nel ridesto culto d'Omero, o nel rinsanguato latino, sta la grandezza del Petrarca umanista: quanto nell'aver egli oppugnato, cent'anni prima di Lorenzo Valla, il principio d'autorità e l'infallibilità d'Aristotile; nell'avere osato, presago dei nuovi avviamenti del pensiero, anteporre allo Stagirita il geniale filosofo d'Atene; nell'aver combattuto l'arido formalismo dei teologi di Parigi e dei decretalisti di Bologna, dando opera a svincolare il pensiero dalle catene sottili della scolastica; nell'aver deriso maghi e astrologi, cerretani e alchimisti [6]; nell'avere, insomma, animosamente mosso guerra in tutti i modi, con tutte le forme, al cieco pregiudizio, all'errore inveterato, all'empirismo ammantato di scienza fallace e mendace.

Questo poeta che, sulla soglia ancora del medio evo, piú che ai cieli rotanti, scala della città di Dio, ha l'occhio alla terra, e canta anche il bello di questo mondo, e con la penna emula del pennello ritrae lineamenti di luoghi quasi come di persone caramente dilette; quest'uomo che già, al pari d'un moderno, intende allo studio della realtà molteplice, e sente la poesia solenne, austera, delle foreste e degli alpestri gioghi, delle rovine e dei ricordi venerandi del passato; questo stilista mirabile, instauratore del culto della forma, per cui la patria nostra potrà in seguito educare il sentimento estetico delle altre genti europee; non d'Italia solamente è cittadino, ma del mondo. Egli apre la schiera di quegli uomini che (come dice Anatole France) amarono le lettere morte d'un vivente amore, e nella polvere antica ritrovarono la scintilla dell'eterna bellezza; egli ha congiunto fra loro le nazioni coi vincoli, per l'ad-

dietro sconosciuti, dell'eloquenza e dell'arte; egli, senza derogare alla sua fede di cattolico, ha inteso e dimostrato altrui gl'inestimabili benefizi che arreca la libertà del pensiero, indissolubilmente congiunta con la libertà della vita civile.

Questi, in breve, i titoli piú cospicui che ha Francesco Petrarca all'ammirazione e alla riverenza dei posteri.

Ma fino a qui s'è taciuto di ciò che piú avvalora la sua gloria fra noi suoi conterranei: lo schietto ed alto sentimento d'italianità, ond'egli s'asside a buon dritto fra i patriarchi della nazione. Quel suo amore cosí fervido per la patria nostra, la quale egli salutava « madre benigna e pia », cuna delle arti e ostello di poeti, ci rende sacra la memoria di lui, e tutti ci unisce nell'omaggio che le tributa l'Italia riconoscente. Nessuno forse con piú salda fede e con piú indomita speranza vagheggiò quest'alma terra trionfante, gloriosa, difesa contro le straniere cupidigie dai petti de' suoi figli;

> gente di ferro e di valore armata,
> siccome in Campidoglio al tempo antico
> talora per Via Sacra e per via Lata.

Francesco Petrarca una cosa bramò sopra tutte: che il nome *Italia,* imparato a adorare come cosa santa nei libri di Virgilio, di Tito Livio, di Cicerone, stesse in cima dei pensieri e degli affetti di quanti affratella il dolce suono della lingua nostra. Egli sognò un gran sogno: Roma di nuovo libera e forte, di nuovo raggiante, nella ripristinata maestà del suo imperio, luce di gloria sovra

i popoli; e lui, lui stesso emulo degli antichi storiografi e poeti, araldo universalmente ascoltato di quella gloria.

Allorquando nel 1341, sul Campidoglio, nell'aula dove credevasi avere Marco Tullio orato dinanzi a Giulio Cesare, fra il clangore delle trombe, fra le grida festose dei Quiriti ora per la prima volta, dopo tanti secoli, inchinantisi dinanzi alla forza del genio, anziché dinanzi al genio della forza, l'ambita fronda di alloro recinse quella sua fronte serena baciata dalla Musa (7); certo Francesco Petrarca, che il suo discorso aveva poc'anzi incominciato dal nome sacro di Virgilio in cui la romanità s'impersona, doveva avere dinanzi agli occhi della commossa fantasia tutta la schiera dei vati onde s'onorò in antico il *latin sangue gentile;* certo egli sentiva, in quel momento, che piú del manto regale in cui si drappeggiava per munificenza d' un sovrano, l'avvolgeva di un'aureola di gloria verace quel tributo d'onore che gli veniva dalla « Flora di nostra gente », dalla madre comune, da Roma augusta e immortale.

Per ciò oggi piú che mai noi dobbiamo accostarci riverenti a questa tomba, oggi che la città santa del cattolicismo è divenuta al tempo stesso la metropoli incontestata e incontestabile delle genti italiche; le quali nella concordia dei voleri, tra le arti della pace rifiorite alle vivide aure di libertà, cospirano a rinnovare gli antichi fasti nel campo fecondo del lavoro, del civile progresso e delle nobili conquiste umanitarie. Onore al poeta che, in ferrei tempi, non disperò della patria! Quel suo sogno magnifico s'è finalmente avverato.

Tendiamo pertanto l'orecchio, nel raccoglimento solenne della commozione, alla voce rievocatrice del pas-

sato ed auspice dell'avvenire, che sembra a noi giungere dal tumulo di Francesco Petrarca. Aleggi qui d'intorno, nume presente, il suo spirito; e ci conforti a egregie cose; e di nuovo, come un tempo, ammonisca coloro a cui Fortuna ha posto in mano il freno delle belle contrade. Governo e governati ammonisca: sí che le future nostre battaglie per la civiltà siano tutte vittorie; sí che gli archi che, nella solitudine del Foro, ricordano trionfi di re e di cesari, non indarno, né troppo a lungo, attendano quei trionfi nuovi e diversi, che a te, popolo d'Italia, augurava Giosue Carducci:

> sull'età nera, sull'età barbara,
> sui mostri onde tu, con serena
> giustizia, farai franche le genti.

NOTE

(1) Un pensiero “ dolce ed agro „ — dice il Petrarca nella canzone *vo pensando* ecc. —

> sedendosi entro l'alma,
> preme 'l cor di desio, di speme il pasce;
> che sol per fama glorïosa ed alma
> non sente quand' io agghiaccio o quand' io flagro,
> s' i' son pallido o magro;
> e s' io l'occido, piú forte rinasce.
> Questo, d'allor ch' io m'addormiva in fasce,
> venuto è di dí in dí crescendo meco;
> e temo che un sepolcro ambeduo chiuda.

(2) A chi confronti il libro delle confessioni del Petrarca — uel *Secretum* ch'è la storia sincera ch'egli ci narra del proprio cuore e elle proprie passioni — col suo modello, le *Confessioni* di S. Agostino, apparirà in tutta la sua luce la modernità del modo di sentire del poeta. Il ibro del vescovo d' Ippona è un racconto di successive vicende spirituali: nvece il *Secretum* riproduce “ una condizione immota e permanente nella oscienza dello scrittore „ (Segré, *Studi petrarcheschi,* Firenze, Le Monnier, 1903, p. 82).

(3) Ognuno ricorda il sonetto del Carducci *Messer Francesco, a voi per pace io vegno,* ecc.

(4) Certo anche Laura, come l'amata di Dante, fa del Cielo “ e del ben di lassú fede fra noi „; anche Laura col dolce lume de' suoi occhi mostra al poeta “ la via che al Ciel conduce „. Ma non per questo ella cessa mai d'esser donna: tu non le vedi mai spuntare sugli òmeri le ali dell'angelo, né il suo trapasso è diverso da quello che si conviene ad ogni anima buona.

(5) Che nel 1368, quando il duca di Clarence si recò a Milano per isposarvi la figliuola di Galeazzo Visconti, il Chaucer, allora *valletto di camera* del re d'Inghilterra, lo abbia accompagnato, non è punto improbabile (cfr. C. HAMILTON BROMBY, nell'*Athenaeum* del 17 e 24 settembre e 19 novembre 1898). Ciò non implica, tuttavia, ch'egli debba aver conosciuto in tale occasione il Petrarca, essendo poco attendibile la tradizione che questi abbia partecipato alle feste milanesi. Certissimo, invece, l'incontro dei due poeti a Padova nel 1373; poichè il Petrarca si trovava allora proprio fra le *antenoree mura* (non in villa ad Arquà), e il poeta inglese, che fin dal novembre dell'anno precedente era stato inviato fra noi dal suo sovrano, afferma di aver imparato la *Novella del chierico d'Oxford* a Padova dal " degno letterato, oratore e scrittore italiano " (cfr. SEGRÈ, *Chaucer e Petrarca*, nel cit. volume).

(6) Fra i pregiudizî dal Petrarca avversati, la fede nelle scienze occulte tiene luogo cospicuo. " Aidé de Cicéron et de S. Augustin — scrive di lui P. DE NOLHAC *(Du rôle de Pétrarque dans la Renaissance*, Parigi, 1892, pp. 3-4) — fidèle surtout aux claires notions générales que l'esprit antique lui a communiquées, il s'élève au-dessus de l'explication démoniaque, et voit dans les sciences occultes le produit de la folie ou de la malice humaines ". È perciò veramente curioso ch'egli abbia potuto essere accusato di negromanzia.

(7) Cfr. HORTIS, *La laurea del Petrarca*, nel suo vol. *Scritti ined. di F. P.*, Trieste, 1874.

POESIA DI POPOLO
DEL BUON TEMPO ANTICO (*)

(*) Conferenza tenuta il 18 marzo 1900 nell'Aula magna della R. Accademia scientifico-letteraria di Milano, per invito del Comitato Milanese della Società Dantesca Italiana, e pubblicata, con titolo un po' diverso e in forma non in tutto identica, nel volume *Arte, scienza e fede ai giorni di Dante,* Milano, Hoepli, 1901.

Per piú rispetti merita studio amoroso quell'umile forma di poesia che si ebbe fra noi nelle origini accanto alla lirica d'arte imitata dai Provenzali e all'epopea cavalleresca di soggetto francese. Essa in ogni nazione suole rampollare spontanea dal cuore del popolo ed essere poi svolta e rilavorata da ignoti cantori.

Sventuratamente ne possediamo scarsi esempî; ma, oltre che vivi riflessi ce ne offrono certe cantilene del tempo non propriamente popolari, valgono a darcene un'idea altri documenti consimili, posteriori o anteriori ed anche d'altri popoli e d'altre età. Poiché temi cosí semplici, come quelli che i cantori raccoglievano di sulle labbra dei popolani, poterono, al modo dei fiori selvatici, sbocciare sotto le piú diverse plaghe di cielo: nella farraggine dei canti popolari d'ogni nazione non è difficile, risalendo il corso dei secoli, discernere argomenti dappertutto e in ogni tempo prediletti dai volghi. Essi furono i soggetti anche della nostra lirica popolare, in ispecie amatoria, del Dugento.

Non vi sia discaro pertanto, o Signori, seguirmi,

in traccia dei costanti caratteri, delle forme perennemente rinnovantisi, dell'arte di popolo, lungi dal « bel paese di Toscana gentile », dove l'antica lirica popolaresca piú rigogliosamente vigoreggiò, anzi da tutto questo nostro fiorito ed olezzante « giardino dello Imperio ».

Eccoci, non per forza d'incantamento, ma per la virtú (dirò coll'Alighieri) che fornisce all'intelletto ciò ch'ei vede, non piú fra i palagi turriti e nelle scure vie della vecchia Firenze, ma sulle isole verdi dell'Egeo, sotto il cielo dell'Ellade fiammante d'azzurro. E siamo al tempo degli aèdi e degli eroi. Parla Omero; io, interprete fedele, traduco:

Solo un sentiero angusto menava alla vigna: per esso
ivano i vendemmianti spogliando dei grappoli il tralcio.
Vergini e giovinetti in ben tessuti canestri
sorreggean giulivi il frutto soave qual miele.
Quivi, nel mezzo, un fanciullo. Amabilmente sonando
sulla squillante cetra, cantava con gracile voce.
Bello era il canto suo: lui tutti, battendo col piede
ritmicamente il suolo, seguian co la danza e col grido (1).

« Col grido », ho tradotto; il testo ha propriamente *iygmós*. Quest' *iygmós* era un grido di giubilo parlato o, per dir meglio, significativo, che, ripetendosi a intervalli, costituiva come un ritornello al canto *a solo;* cioè al canto di quel fanciullo che, in mezzo al cerchio dei danzanti, intonava il *linos,* accompagnandosi con la cetra. Come si vede, il ritornello già nella sua forma primordiale ebbe schietto carattere di popolarità. Che cosa, in fatto, potremmo immaginare di piú genuino, come espressione dei sentimenti del popolo, di questa voce di gioia inalzata nel tripudio della danza da gio-

vini e fanciulle, lieti di vedere ammucchiarsi nei ben tessuti canestri il frutto delle villereccie fatiche?

Ma d'altre danze di fanciulle e giovinetti ci dà notizia l'*Iliade*. Riapro il maraviglioso poema, e ancora fedelmente traduco:

Vergini, pingui mandre recanti in dote, e garzoni
ivi danzavano: al carpo stringea l'uno a l'altra la mano.
Lini vestivan elle sottili; essi tuniche, egregia
opra de' tessitori, di mite oliva lucenti;
ed avean l'une al crine ghirlande leggiadre, la spada
gli altri recavan d'oro e il balteo tutto d'argento.
Ora coll'abil piede danzavano in tondo veloci,
come allor che la rota, assiso, a le palme adattando
il vasellier sospinge, e tenta se rapida corra;
ora moveansi incontro l'un l'altro, agilissimi, a schiere.
Stava gran turba intorno, mirando l'amabile danza,
e ne gioiva in cuore. Tra essi l'aèdo divino
sulla cetra cantava, e, il canto entrambi seguendo,
due giocolieri, in mezzo, rotavansi in giri veloci (2).

Dove si svolge questa scena, che Vulcano ha scolpita sullo scudo d'Achille? Agli agili corpi danzanti delle fanciulle non sapremmo immaginare altro sfondo che l'azzurro del cielo, il verde dei prati e lo specchio delle acque. Tra questa e la scena precedentemente descritta c'è differenza: qui non danzano giovinette vagheggiate da poveri vendemmiatori, ma vergini che recheranno in dote pingui mandre; non canta nel mezzo colla gracile voce un pastorello, bensí l'aèdo divino, il sacerdote delle Muse; né soltanto per effondere il loro giubilo menano fanciulle ed efebi l'amabile carola, poi che li attornia una turba che ammira e gioisce. Queste cose, unite al ricco abbigliamento dei danzanti, ci per-

suadono trattarsi di gente che oggi diremmo « della buona società »; e quei giocolieri, che, insieme col cantore, rallegrano chi balla e chi sta a guardare, ci richiamano alla memoria i giullari, che, unitamente al trovatore o troviero, diletteranno tanti secoli piú tardi, nei castelli di Francia e di Provenza, le dame e i cavalieri. Fino dall'età omerica, dunque, gli agresti sollazzi del popolo si riprodussero nella cerchia dei ricchi e dei potenti. Ma, tolta la qualità dei personaggi che v' hanno parte, la scena nei due quadretti è la stessa; e, poiché l'un l'altro s' integrano, ci porge viva immagine del primitivo assetto dei canti che il popolo sposava alla danza. Un cerchio di fanciulle e di giovinetti; nel mezzo, uno che canta e s'accompagna col suono di qualche strumento. Quella fiorita di bei visi ridenti si muove in tondo veloce: danzano, e grida significative, esclamazioni di gioia, destano gli echi delle valli rispondendo alla voce del cantore.

Ma allontaniamoci dalla Grecia. Piú secoli sono trascorsi: siamo in Sicilia, alle falde dell' Etna nevoso e fumigante, presso Ibla maggiore (3). La primavera ride all'intorno; stagione d'amori e di nozze. E anche ora gli echi delle valli ripercuotono un coro di voci argentine: fanciulle del popolo, desiderose di piacere e compiacere, festeggiano la veglia di Venere. « Ami doman chi non amò giammai, ami doman chi amò », è il loro ritornello. Le strofe, d'ineguale lunghezza, avrà intonato in mezzo ad esse un esperto cantore; ché opera d'arte, dove non d'artificio, è tutt' insieme il *Pervigilium Veneris*. In esso, peraltro, il *ritornello* e il metro prescelto dal poeta, oltre che ci assicurano dell' uso a cui destinava egli il suo carme, ci additano in questo un

riflesso non dubbio dell'arte di popolo. Poi che il verso è il popolarissimo tetrametro·trocaico dei Romani, usato cosí dai fanciulli quando si rincorrevano o giocavano alla palla, come dai soldati quando seguivano schiamazzando il carro del trionfo (4). Nel II o III secolo dell'êra, dunque, in Sicilia, le sembianze del canto di popolo rispecchiate dalla lirica culta non appaiono sostanzialmente diverse da quelle ch'esso aveva nei tempi eroici, sulle rive dell'Egeo.

E altri secoli passano, e mutano i costumi dei popoli. Sulle ardue vette ecco ora appollaiati i manieri feudali; giú nelle valli le città, biancheggianti un tempo di marmi, s'incoronano d'oscure torri, si stringono nelle mura merlate; pei borghi, sparsi sui declivî, un suono di squillanti campane invita alla prece nel buio e nel silenzio. Ma sui prati, nel maggio luminoso, le fanciulle e le giovani spose danzano ancora coi floridi garzoni. Sono danze in cerchio chiuso o aperto, *carole* o *tresche;* rivivono al calendimaggio le feste pagane sacre all'aurea Afrodite. — Ora siamo di là dai monti, nel duodecimo secolo. All'entrar della primavera uno stuolo di donne balla a cielo aperto, in campagna, al suono di non so che strumenti; guidate dalla « regina del maggio », che mena la gaia danza, e ne esclude il *gelos* (il marito) e tutti i ribelli ad Amore. Una canta, le altre in coro rispondono. Questa ballata è giunta fino a noi, anzi ne conosciamo anche la notazione musicale. Comincia:

A l'entrada del tens clar   eya
per joia recomençar   eya
e per jelos irritar   eya
vol la regina mostrar | qu'el es si amoroza.

Ala vi' ala via, jelos!
laissaz nos, laissaz nos
ballar entre nos, entre nos (5).

Questi tre ultimi versi costituivano un ritornello, cantato in coro dopo la strofa. In ciascuna strofa la frase musicale si ripeteva tre volte (per risolvere, intonata la quarta volta, in maniera diversa) sempre colla frapposizione di quell'*eya* di giubilo, destinato al coro (6). È l'*iygmós* dei Greci; e, come appare anche dal resto, venti secoli non sono valsi a mutare sostanzialmente, neppure in paesi diversissimi, la normale distribuzione dei canti con cui il popolo accompagnava la danza.

Né fra i varî esempî che son venuto adducendo è da supporre soluzione di continuità. Il canto della veglia di Venere, appartenente al secondo o terzo secolo dell'êra, ci richiama a ciò che, ancora nel penultimo decennio avanti Cristo, Orazio, volto alla madre degli Amori, cantava:

Quivi tenere vergini
e fanciulli ogni dí leveran cantici,
te lodando, e il pié candido
tre fïate il terren vedrai percuotere (7);

dove, si noti, il modo di danzare, cantando, dei giovani e delle fanciulle è dal poeta ravvicinato a quello dei Salii, i sacerdoti antichissimi di Marte. Similmente, la vetusta ballata *A l'entrada del tens clar*, di cui ora s'è discorso, non differisce in sostanza dai canti onde risonavano le città e la campagna negli ultimi tempi dell'impero romano e ne' primi secoli del medio evo. Poiché Calpurnio, il noto poeta bucolico dell'età imperiale,

allude a danze campestri accompagnate da un ilare canto e regolate dal battito triplice dei piedi [8]; e da Vopisco ci è detto, che le vittorie d'Aureliano suscitarono tanta gioia nei cuori, che perfino i ragazzi componevano in onor suo *ballistea et saltatiunculas.* Di queste traduco metricamente i versi che ci sono pervenuti:

Mille mille mille mille mille abbiam decapitati,
solo un uomo mille mille mille mille trucidò!
Anni mille mille viva quei che mille ha trucidati;
tanto vin non berrà niuno quanto sangue egli versò! [9]

Anche qui danze; anche qui il lungo verso capostipite dei metri popolari neolatini. E quei ragazzi, sciamanti in frotta, simili ad un canoro stormo di uccelli, per le vie di Roma, non avranno fatto altro che ripetere, tripudiando, il canto udito dai reduci vittoriosi delle stragi sarmatiche. Siamo circa la fine del terzo secolo di Cristo.

Non diversamente andarono le cose nei primi tempi dell'età di mezzo. Non solo, in fatto, abbiamo notizia di ritmiche cantilene, in derisione o riprensione di ecclesiastici, intonate allora sulle piazze o per le vie; ma ci si è conservato il ricordo di canti popolari accompagnati dalla danza e dal plauso. « Tutta notte si cantavano qui cose empie, e dai cantatori si danzava », leggiamo in Sant'Agostino [10]; e contro tali canzoni a ballo, profane e sboccate, i concilî fino dal 589 di Cristo fulminarono pene spirituali. Inoltre, un agiografo dei tempi di Carlo il Calvo racconta, che quando nel 622 Clotario II, re dei Franchi, ottenne sui Sassoni una grande vittoria, « un carme, poetico quanto la rusticità consentiva, andò per le bocche di tutti, e le donne col plauso (cioè col bat-

ter dei piedi) ne ricavavano danze *(foeminaeque choros inde plaudendo componebant)* » [11]. Egli ne riferisce il principio e alcuni versi della chiusa, ed è in latino; ma, riuscendo vano ogni sforzo di chi tenti ridurne i versi a un determinato tipo metrico o ritmico, deve trattarsi d'un canto nell'idioma parlato da quel popolo, in lunghi versi sopra una medesima rima, di cui l'agiografo abbia voluto far conoscere la contenenza riproducendone anche l'aspetto a chi quell'idioma ignorasse.

Ecco dunque, ancor nel VII secolo, un canto veramente popolare, che le donne accompagnavano col plauso e col ballo. E certo non avranno danzato in silenzio. Qualche grido di gioia significativo, simile all'*iygmós* delle fanciulle di Grecia, all'*eja* delle spose e fanciulle d'oltralpe, doveva erompere dai loro petti; probabilmente dopo ciascuno dei lunghi versi d' ugual desinenza, come l'*euia* o *alleluja* delle primitive sequenze ecclesiastiche. Il ritornello vero e proprio compare poi in altri due canti, del secolo IX, intonati anch'essi in mezzo al popolo in giorni di pubblica esultanza: l'uno in onore di Carlo, figlio dell'imperatore Lotario I, l'altro dell'imperatore stesso [12]. Entrambi sono in latino e di carattere ben piú letterario; ma il ritornello e il ritmo riproducente il suono del tetrametro trocaico vi appaiono riflessi non dubbî di popolarità. Intonati solennemente dal clero, al suono di varî strumenti, codesti carmi tennero intenta e tacita una folla di gente d'ogni età e d'ogni grado, che rispondeva cantando dopo ogni coppia di versi il facile e musicale ritornello. Qui non siamo piú nelle amene convalli sotto il cielo azzurro: siamo, probabilmente, nel tempio. Ma di quante forme della poesia popolare del

medio evo non sono da cercare le origini sotto le gotiche arcate, dove allora tanta parte della vita umana si raccoglieva (e vorrei poter dire si condensava) in mezzo alle nuvole d'incenso ed alle mistiche salmodie!

Ed ora torniamo in Italia e ai primi secoli della letteratura nostra.

Dell'antichissima poesia nazionale pur troppo non è nota che la parte aulica e culta; l'altra parte di essa, che fu trastullo dei volghi, è, per gran penuria di superstiti documenti, tuttora nell'ombra. Non parlo, si badi, delle brevissime strofe, a volte d'un solo verso o di due, traducenti nella parola armonizzata e cantata moti improvvisi del cuore ([13]). Esse in ogni paese e in ogni tempo si sottrarranno alla curiosità degli eruditi! Parlo di quella specie di poesia popolare che sola può essere oggetto dei nostri studî: di necessità sempre riflessa, sempre opera d'un verseggiatore plebeo o d'un giullare che, non al tutto privo di cultura, riesce a dar forma comecchessia letteraria e opportuno svolgimento appunto a codeste fugaci espressioni del sentimento individuale del popolo; mentre il popolo, alla sua volta, ritrovando nell'opera di lui sé stesso, la fa propria e ripete e rimugina e trasforma in mille modi a suo capriccio. Anche di questa produzione poetica semipopolare, quanto ai primi secoli conosciamo per l'Italia ben poco; ma i cortesi uditori miei giustamente s'aspetteranno di trovare ancor viva nella nostra poesia delle origini l'antichissima forma del canto popolare congiunto alla danza, che abbiamo seguita nelle sue manifestazioni piú geniali dall'età omerica a quella dei trovatori.

Ed è cosí: ce ne assicura Dante.

Ognun sa, che i canti ventesimottavo e ventesimonono del *Purgatorio* ci fanno gustare gl'ineffabili diletti onde l'uomo pasceva lo spirito e i sensi quando l'angosciosa schiavitú del peccato non l'aveva ancora oppresso dannandolo al pianto e all'affanno. Siamo nell'Eden; in mezzo a un piovere di raggi dall'alto e ad un olezzare perpetuo di fiori. Matelda cantando guida il poeta; di lontano vien pure un canto. È la schiera salmodiante dei biblici testimonî della Verità Rivelata, che questa, trionfante in figura di Beatrice sul carro della Chiesa, precorrono e preannunziano. Alla destra del carro, tre donne danzano in tondo:

> Tre donne in giro dalla destra rota
> venian danzando: l'una tanto rossa,
> ch'a pena fora dentro al fuoco nota;
> l'altr'era come se le carni e l'ossa
> fossero state di smeraldo fatte;
> la terza parea neve testé mossa.
> Ed or parevan dalla bianca tratte,
> or dalla rossa, e dal canto di questa
> l'altre togliean l'andare e tarde e ratte.

Par di vederle! A questi simboli delle virtú teologali il poeta ha dato sembianze veraci di donna. Una, dunque, cantava, e menava la carola; secondo il canto suo le altre affrettavano o ritardavano il ballo. Ecco rappresentato nell'Eden dei Cristiani ciò che nei Campi Elisi, fra la stessa letizia luminosa di boschi e di verzieri, immaginava Virgilio: poiché nell'*Eneide* parte dei beati danza con battere cadenzato dei piedi *(pedibus plaudunt choreas)*, cantando ([14]). L'uno e l'altro poeta ha

finto ne' luoghi gaudiosi d'oltretomba ciò che avveniva nel tripudio primaverile, sui prati sorrisi dal sole.

Ma Dante piú sotto con un tratto di pennello aggiunge al suo quadretto il colore dei tempi. Le tre donne, egli dice,

> si fero avanti
> danzando al loro angelico caribo.
> 'Volgi, Beatrice, volgi gli occhi santi'
> era la lor canzone.....

Caribo si chiamava una qualità di musica da ballo in uso al tempo dell'Alighieri. Adattandovi le *parole per rima,* ne veniva fuori una speciale forma di canzone da danzare, di cui fortunatamente si sono conservati esempî ([15]). Poiché nella celebre raccolta vaticana di rime del Dugento occorrono tre *danze* dal ritmo inegualissimo, saltellante, in una delle quali, di Giacomino Pugliese, si legge:

> Isto *caribo*
> ben distribo....
> lo strumento
> vo sonando,
> e cantando,
> biondetta piacente ([16]).

S'intitolano *danze,* che è come dire « ballate »; ma son cosa alquanto diversa: sono un di quei «*balli*» che le *Leys d'Amors* — il codice della buona poesia in Provenza — nettamente distinguono dalle « danze » come piú lunghi, piú vivaci e meglio adatti a essere cantati con istrumenti ([17]). Chi voleva fare una *dansa* prima ne componeva le parole, e poi vi adattava la musica; invece chi voleva fare un *bals* prima ne cercava me-

diante uno strumento la musica, e poi vi adattava le parole. La musica da Giacomino Pugliese è designata col nome di *caribo;* e sarà stata vivace, varia, adatta ai moti incomposti d'una «ridda» di lunga durata.

Anche delle *danze* vere e proprie, o *ballate,* abbiamo ai tempi di Dante esempî d'indole schiettamente popolaresca. Il Boccaccio ne ricorda nel *Decameron* diverse ([18]); Giosue Carducci ed altri dopo di lui ci hanno fatto conoscere quelle che i notai bolognesi segnavano qua e là per isvago nei margini dei loro memoriali ([19]). Sono per lo piú d'una semplicità ritmica e strofica primitiva, e in esse il triplice ricorso della rima ci richiama al triplice battito dei piedi che abbiam veduto invalso nella danza fino dal tempo dei Salii: tre dei quattro versi d'ogni strofa ripetono la stessa frase musicale; soltanto l'ultimo divaria, annunziando anche per la rima il *ritornello* destinato al coro ([20]). Quanto ai soggetti, essi erano le invettive dell'amante contro il marito importuno ([21]) o le impazienze della fanciulla anelante alle nozze ([22]), le lubricità della novella ([23]) o le smorfie della beffa plebea ([24]): temi graditi ai volghi anche fuori d'Italia. Già nell'antichissima *balada,* in fatto, vedemmo escluso dalla danza delle donne il *gelos,* cioè il marito; e lo stesso è da dire d'un *rondeau* ch'ebbe molta diffusione di là dalle Alpi, e che comincia come una ballata di cui i memoriali de' notai bolognesi ci hanno conservato solo il principio ([25]). Tra noi al «geloso vecchio can giudeo» piú volte fu augurato dalle danzanti il mal dí ed il mal anno: frate Domenico Cavalca nel *Pungilingua* lamentava che nei balli le donne pecchino e facciano peccare « co' piedi e colle mani danzando,

colla lingua cantando, cogli occhi vagheggiando, cogli orecchi canti vani udendo », e che vi si parli apertamente contro alla fede del matrimonio, « biasimando il marito vecchio o villano e per altri motti e detti disonesti » ([26]). Presso tutti i popoli i canti ond'erano regolate le danze riboccavano un tempo d'inviti ad amare, a goder la vita, a rimuovere quanto si opponesse o paresse contrastare all'universale esultanza.

Ma piú delle ballate vere e proprie, c'importano quelle altre di cui s'è parlato, dal ritmo capriccioso e saltellante; le quali contengono molto di bizzarro e senza senso, proprio come le filastrocche che i nostri bimbi, intrecciate le rosee manine, cantano nel fare il ballo tondo.

Questo genere di poesia, che accarezza l'orecchio col ritmo e colle rime spesse e sonore senza dir nulla al cervello, se oggidí sopravvive solo in codeste filastrocche e nelle ninne-nanne delle nutrici, nel medio evo fu largamente coltivato per opera di quei giullari, legittimi discendenti degl'istrioni *(joculares)* dell'età imperiale, che, esperti nel canto e nel suono di varî strumenti, capaci di sollazzare piú ore la gente con giochi di mano o d'astuzia, agilissimi nei salti e nelle capriole, erano la delizia delle plebi sulle piazze, pe' trivî e nelle baracche ([27]). Sono costoro il veicolo che per tutto il territorio neolatino propagò certe forme poetiche: la loro fama è legata del pari alla recitazione dei poemi storici o d'avventure e a quella di curiosi e svariati componimenti d'indole faceta o satirica. Gli uni e gli altri sappiamo con certezza aver rallegrato il volgo anche fra

noi ne' primi secoli della nostra letteratura; ma per intenderne bene la ragion d'essere, bisogna studiarli là dove nacquero e rigogliosamente vigoreggiarono, cioè in Francia.

Quivi, come tutti sanno, l'ideale eroico della società feudale si dispiegò magnificamente nelle *chansons de geste,* che la leggenda carolingia dall'umile cronaca Sangallese sollevarono alle altezze di quella Canzone d'Orlando, singolare nella storia della poesia non ostante la sua semplicità fanciullesca, ne' cui versi fieri, cadenzati, freme l'entusiasmo religioso e nazionale. Mentre i Gallo-romani si fondevano coi Franchi invasori in un popolo solo, alla corte dei re, nella classe dei grandi, in mezzo ai guerrieri, il ricordo delle glorie comuni, dei comuni eroismi, veniva affidato al canto non piú nella lingua e nei ritmi dei Franchi ancor barbari, bensí nel nuovo idioma e nei nuovi metri dei Franchi romanizzati. Appositi cantori, detti *joglers* dal latino *joculares,* o *jogledors* dal latino *joculatores,* cioè giullari, che dal IX secolo in poi sappiamo provvisti d'un violino dall'archetto assai ricurvo, andavano di castello in castello, e seguivano le spedizioni militari. Costoro diffusero largamente i racconti eroici, li collegarono l'uno all'altro, talvolta li unificarono. Appunto ad essi è dovuto il propagarsi della gesta di Carlo Magno di qua dalle Alpi tra il cader del Dugento e il principio del secolo XIV; grazie ad essi poté svolgersi in Italia, per opera di giullari nostrali, la materia epica che nei secoli successivi, uscita di tra le mani dei cantastorie, darà luogo agli artistici capilavori d'un Boiardo e d'un Ariosto.

Tra 'l popolo invece, ove sorse, restò sempre fra

noi l'altra specie di componimenti poetici che i giullari recitavano o cantavano. Erano buffoneschi *contrasti,* mordaci o licenziosi *favolelli,* monologhi di soggetto famigliare e borghese; erano anche, talvolta, parodie delle leggende dei Santi o preghiere farsite; come, in Francia, il martirio di San Bacco, il *paternoster* del vino, il *credo* del ribaldo (28). E coteste recitazioni, oltre che sulle piazze, avvenivano non di rado nei conviti; innaffiate allora — chi vorrà dubitarne? — dal buon chiaretto o dalla bionda cervogia, che un padrone di casa liberale non faceva mai mancare, in ispecie il vino, alla brigata de' suoi ospiti e a chi doveva sollazzarla. Appunto in uno di tali banchetti dev'essere stata intonata in coro da *clerici* avvinazzati quella parodia del *Laetabundus* (la celebre sequenza pel Natale erroneamente attribuita a S. Bernardo), che esalta la cervogia: i *clerici* bene spesso imitavano, soprattutto a mensa, i giullari. E fra le coppe spumanti, ricolme questa volta non di cervogia ma di rosso vino, restiamo anche con una *rêverie* nella quale un giullare viene accozzando in versi, alla rinfusa, notizie di sé medesimo, de' suoi gusti e delle sue attitudini, scherzose apostrofi a questo o a quello dei circostanti, allusioni a luoghi ed a persone, facezie, proverbi, sentenze; via via che tutte queste belle cose gli sono suggerite dalla rima, dalla memoria e da ciò che vede o sente all'intorno.

Siffatte *rêveries* o *fatrasies* nell'antica poesia di Francia abbondano. D'un'altra, che somiglia ai *vanti* giullareschi cosí bene studiati da Pio Rajna, ma è fatta anch'essa per ridere e condita di sali grossolani, sappiamo che l'autore la cantava al suono della *rote,* specie

di piccola arpa ch'era compagna fedele dei giullari bretoni e normanni. Una terza ci dà modo di ricostruire (ciò che a noi piú importa) la scena della sua recitazione.

Siamo all'aperto, probabilmente dopo il levar delle mense. Il nostro cantastorie, capace, se dobbiamo credergli, cosí di recitare capo per capo il romanzo d'Elena, come di comporre e cantare *lai* e *serventesi,* non è solo; lo attornia una masnada d'altri giullari di grado inferiore: giocolieri e saltimbanchi. Mentr'egli, nel costume tradizionale, canta la sua tiritera sulla *rote* o sulla viola, con gran salti di palo in frasca e vanterie da cerretano, fra' suoi accoliti chi fa esercizî acrobatici, chi di lotta o d'equitazione, chi stambura, chi cionca, chi gioca a dadi. Per tutti il bravo canterino sa trovare un motto, un ammonimento, una facezia. — Disgraziato! frena codesto cavallo. — Olà, Perrin, tienti, perdio, se no cadrai! — Sei matto, tu, che lotti con quel pezzo d'omo? — Se non getta asso e tre, quello laggiú è spacciato. — E via dicendo. La fatrasia finisce: « Je ne vous en veux plus dire sans argent! ». Dopo aver dunque per un pezzo dilettati gli orecchi e lasciati inerti i cervelli, il giullare, secondo l'uso, andava attorno alla questua; ed è da credere, che non dovesse sudar molto a raggranellare un bel gruzzolo di quattrini, ogni volta ch'egli avesse avuto la ventura di ricreare colle sue bizzarrie amici delle Muse come il nobile sire di Beaumanoir. Questo giureconsulto insigne, quest'alto personaggio che fu siniscalco del Poitou e della Saintonge e balio del re piú volte, non isdegnava di comporre e recitare egli stesso nelle *chambres des dames* letterarie imitazioni delle fatrasie dei giullari.

Innegabile è la somiglianza di queste filastrocche colle cantilene italiane destinate al ballo, capricciose nel ritmo e nella contenenza, di cui parlavamo poc'anzi. La melodia, d'origine chiesastica, de' lai d'amore — strettamente affini a tali cantilene, benché cantati soltanto, e diffusissimi in ispecie nella Brettagna e nella Normandia — per efficacia dello spirito beffardo e satirico serví anche a esilarare il popolo, accompagnandosi, invece che alle amatorie querele, alle scipitaggini pazzesche. Né i giullari, adattando materia giocosa o scurrile a musica sacra, a musica somigliantissima a quella di cui tuttavia echeggiavano le chiese, facevano cosa nuova! Da gran tempo si modellavano sugli inni ecclesiastici i canti latini di que' *goliardi,* cui tante sincrone testimonianze c'inducono a porre in fascio coi giullari stessi ([29]); ed erano travestimenti burleschi dei canti religiosi non pochi *detti* che questi ultimi recitavano negl'intermezzi del racconto epico. Inoltre, accanto alle fatrasie la Francia ebbe nell'età di mezzo i *fatras,* non indipendenti, quanto all'origine loro, dalle farciture dei testi sacri, cioè da quelle strofe in volgare che assai per tempo, in servigio delle plebi ignoranti, s'erano intercalate tra le frasi latine di tali testi, e di cui assai per tempo similmente erano sorte le parodie.

Questi *fatras* chiosano, anziché i versi salmeggiati in chiesa, le gaie canzoni d'amore onde risonavano le vie e le piazze. Un famoso canterino di Liegi, menestrello del conte di Blois e del conestabile di Francia, non ostante la dignità del suo grado di poeta (come oggi si direbbe) officiale e quasi di cerimoniere di corte, ci ha lasciato un lunghissimo *fatras* ch'è tutto un'orgia

di stupidezza. Trattasi d'una tenzone poetica buffonesca fra l'autore, Watriquet, e un tal Raimondino, che avvenne il giorno di Pasqua in seno ad un'assemblea presieduta da Filippo di Valois, re di Francia. Ai menestrelli rivali si assegnavano via via, o si facevano scegliere, due versi di qualche antica canzone popolare; ed essi v'improvvisavano su tutta una strofa, cominciandola col primo verso, suggellandola col secondo, e dicendo di tutto un poco e nulla di nulla. Ecco la vera « poesia senza senso »! Nelle fatrasie dianzi accennate s'accozzavano allusioni, sentenze, apostrofi, sconnesse ma in fondo non difficili a capire: qui strampalerie grottesche, insaccate alla carlona, farebbero perdere tutto il cervello a chi già sí poco ne avesse, da ostinarsi ad aguzzarvelo sopra. Ma che spasso delizioso, per quei cortigiani d'un gusto tanto piú contentabile degli odierni, sentir cantare codeste estemporanee farciture di novo conio; nelle quali la chiosa serviva ad annebbiare il testo e a volgerlo in ridicolo, mentre l'aria d'una canzonetta che ognuno aveva negli orecchi vi guarniva un ripieno d'ogni sorta di pazze corbellerie!

Naturalmente, dappoi che il canto giullaresco nell'età media si diffuse per tutta Europa, anche fuori della Francia è dato trovare esempî di bizzarre poesie cosí fatte. Ne offriranno piú d'uno a chi abbia modo di ricercarveli la letteratura celtica e la germanica: certo affinità strettissima colle fatrasie ebbero, coeve ad esse, le *ensaladas* o *ensaladillas* degli Spagnuoli; guazzabuglio di strampalerie o di versi appartenenti a romanze ben note, fatto con intento di parodia e destinato al

come scopa di forno — ch'io son fatto;
e assai da men che matto — io son tenuto,
con tutto il mio liuto — o ver chitarra
per terra o per isbarra — io vo grattando.
Io vo cantando — fole — su per le tole — altrui,
con questo e con colui — per un bicchier di vino [30].

E via di questo passo! Ma il resto a noi poco importa; importa bensí di metter bene in luce l'analogia del modo come dovett'essere cantata questa tantafera con quello onde vedemmo dai giullari bretoni e anglo-normanni intonate le fatrasie. Sia che il nostro rimatore si fosse effettivamente ridotto pel gioco in cattive acque, sia che simulasse tale stato di cose per rallegrar la brigata, fatto sta che, al pari d'uno qualsiasi di que' nordici canterini, egli si volge alla *buona gente* ond'è attorniato, e ci fa sapere che va per le mense di questo e di quello, grattando la chitarra e cantando per un bicchier di vino. E di frottole alla giullaresca egli ce ne ha lasciate parecchie. In una di esse piace vedere il metro sbrigliato delle dicerie senza senso acconciarsi alla cronaca cittadina, ai domestici pettegolezzi di matrimonî e di baruffe; un'altra narra e descrive un mucchio di cose che fanno ridere pur mentre non s'arrivano a capire, e contiene curiose onomatopee. Le quali dovevano piacere moltissimo a chi ascoltava sulle piazze o nelle corti dei principi siffatte filastrocche: n'è pieno un lungo componimento poetico che ha piú d'un carattere delle frottole popolari, indirizzato a Cangrande della Scala, il munifico protettore dell'Alighieri, da Manuello giudeo, amico di Dante stesso [31].

Che queste frottole al modo dei cantimpanchi alli-

gnassero anche nell'età e nella città natale del nostro massimo poeta, non è da porre in dubbio. Chi non conosce le gaie consuetudini invalse ab antiquo in Firenze? Un popolo ingegnoso, sollazzevole, proclive al motteggio, alla burla e a tutto ciò che avesse del fantastico o del nuovo, è naturale che abbia per tempo assaporato codesti intingoli dagl' ingredienti piú varî. Di fatto, un riflesso letterario ne abbiamo in certe frottole di Franco Sacchetti, inedite nel suo autografo; nelle quali il bel novellatore, il nobile fiorentino caro al popolo grasso non meno che al minuto, ora piacevoleggia alla buona, ora ammonisce, sempre colla piú bizzarra anarchia di metro e con motti, proverbî e riboboli.

Del resto, in Firenze il popolo aveva i suoi poeti: e li onorava di sonanti epiteti, li pagava con quattrini non meno sonanti, traeva in folla ad ascoltarli sulla piazza di S. Martino presso Or S. Michele ([32]). Grazie al fascino possente della musica, di tra i giullari che, mendichi e spesso famelici, vagavano di castello in castello o di mercato in mercato, eran venuti fuori questi poeti citaredi, che sulle piazze levavano gran plauso, che salivano festeggiati le scale dei palazzi principeschi, che a Firenze, a Perugia, a Siena vediamo nel Trecento deputati, con titolo onorifico e congrua mercede, a ricreare a mensa i magistrati supremi ([33]). E le piú umili forme della poesia giullaresca per tal modo acquistarono dignità quasi solenne. Messer Antonio di Meglio, araldo della Signoria Fiorentina, recitò fra le altre cose ai Priori una *frottola,* piena, anziché delle solite sciempiaggini buffonesche, d'ammonimenti sul governo della città. Certo, anch'egli, come i giullari, viveva dei proventi

della musa; ma erano proventi lauti e sicuri: anch'egli cantava sulla viola o sulla chitarra durante e dopo il banchetto; ma non per far ridere sgangheratamente, sí per ricordare memorabili esempî di saviezza. Egli, insomma, tanto si dilunga dai nostri cantori di piazza, quanto in Francia dai *joglers* poveretti differivano nel secolo XIV i grandi menestrelli, i *maîtres de ménestrandie,* come quel Watriquet che avemmo già a mentovare; poeti di corte, e però non esenti da tutte le piccole borie e le piccole vanità dei letterati.

Peccato che non sia giunto fino a noi il serventese che Dante nella *Vita Nova* ci fa sapere d'aver intessuto dei nomi « di sessanta le piú belle donne de la cittade »! Sarebbe letterario riflesso (atteso l'autore, importantissimo) d'un'altra forma poetica che ne' secoli estremi dell'età media sonava sulle labbra dei nostri canterini. Tuttavia, chi non conosce il bel *serventese* o *sermintese* italiano dell'antica maniera? Non meno gradito che ora a leggere, certo sarà stato un tempo ad ascoltare: sia che, col triplice martellare degli endecasillabi sopra una stessa consonanza e cogli scatti delle brevi clausole, guidasse ed incitasse le soldatesche cittadine, dietro i gonfaloni, alla battaglia; sia che andasse nomando, tutto amoroso, per la città del fiore le donne gentili; sia infine che, come quello giullaresco e dugentistico dello Schiavo di Bari ([34]), impartisse ammaestramenti utili per la vita.

Ma ad ammaestrare, i giullari pensarono, ben s'intende, di rado: codesto fu l'obietto di quei monaci, di quegli uomini sinceramente devoti, che, come Uguccione

da Lodi, Frà Giacomino da Verona, Bonvesin da Riva, Pietro da Barsegapé, s'industriarono di surrogare presso il popolo con nuovi componimenti poetici d'intento morale le frivole narrazioni e le filastrocche scurrili dei cantimpanchi. I loro scritti si contrapponevano, pertanto, a queste; ma in pari tempo le imitavano: a quel modo che essi, gli autori, erano in fondo una specie di cantimpanchi religiosi, abili nel recitare e spesso vestir di note musicali gli altrui versi ed i proprî. Insomma, nel Dugento sulle stesse piazze giullari profani e « giullari di Dio » spassavano e ammaestravano la plebe: è naturale che gli uni e gli altri si valessero di suoni e forme affini! E, nel fatto, i primi fecero proprie le ballate con che il popolo soleva guidare nel modo che abbiam veduto la danza delle giovani donne, ovvero, toltone il ritornello, le tramutarono quando in un *detto* e quando in un *serventese:* i secondi, serbandole metricamente intatte, ne ricavarono *laudi* in onore di Cristo, della Vergine, di questo o quel Santo. Cosí, appunto una ballata, non pervenuta fino a noi, compose nel 1255 un giullare pistoiese, Guidaloste, per celebrare, pagato dal Comune di Siena, la presa del castello di Torniella (85). Ma di canti siffatti si son conservati solo frammenti, tra cui il piú antico appartiene forse a una cantilena in bellunese del 1193 e il piú notevole a un lamento delle donne messinesi del 1282. Perciò molto più importante è la lirica sacra popolare, non priva anche d'un certo valore artistico, della quale appunto le laudi ora ricordate appaiono la peculiare manifestazione.

Culla di questa lirica fu, com'è noto, l'Umbria, centro del movimento francescano, dove cosí efficace era

stata l'opera del Serafico d'Assisi. Chi non ha letto il *Cantico del sole* attribuito a S. Francesco, in cui il Supremo Artefice vien lodato nelle sue creature — cioè nel sole specialmente, e poi nella luna, nelle stelle, nei quattro elementi e persino nella morte — dando a ciascuna il dolce nome di fratello o di sorella? Esso ha in volgare l'aspetto di certe sequenze latine della Chiesa. E alle sequenze, che nella liturgia si trovano anche col nome di *laudes,* sono da ricongiungere quanto alla contenenza le laudi; cioè i canti sacri in volgare e nello stesso metro delle ballate, primamente messi in uso da quelle confraternite di Flagellanti, che nel 1258 sorsero fra le popolazioni dell'Umbria commosse alla voce, esortante a penitenza, del vecchio eremita Ranieri Fasani. Forse sin da allora le rozze cantilene esprimenti la compunzione e l'entusiasmo religioso delle turbe, che le intonavano *dum se verberando incedebant,* furono affidate alla scrittura: certo è che ogni confraternita si venne formando il proprio patrimonio poetico; che, col diffondersi della frenesia del flagellarsi, le laudi si diffusero esse pure, e specialmente in Toscana, dove sul cader del Dugento le troviamo in fiore a Cortona e a Borgo S. Sepolcro; che, infine, l'Umbria in quel torno di tempo produsse anche un laudese di grido: Frà Jacopone.

Ognun sa, che ser Jacopo Benedetti dottor di legge, prima di diventare Frà Jacopone, menava vita allegra e agiata nella sua Todi. La morte di sua moglie, avvenuta per un infortunio in mezzo al giubilo d'una festa nuziale, e l'aver trovato sul corpo dell'estinta, sotto i ricchi drappi, un durissimo cilizio gli turbarono siffat-

tamente la coscienza e, in parte, il senno, da indurlo a sprezzare il mondo e a contenersi spesso da mentecatto. Questa *santa pazzia* fece di lui il migliore dei « giullari di Dio » or ora ricordati. Le sue laudi in dialetto umbro e in forma di ballate popolaresche dal ritmo agile e piano, cantate alle turbe — che ne avranno ripetuto in coro, fra strofa e strofa, il ritornello —, ora intenerivano, ora sgomentavano: fanciullescamente candide talvolta, tal'altra rudemente e sprezzatamente gagliarde, sempre accese d'un *foco d'amore* per le cose celesti, che assumeva non di rado anche forme o sembianze materiate e sensuali. E gli artieri, i campagnoli dell'Umbria facevano ressa intorno al bizzarro eremita, al loro Jacopone; cosí umile cogli umili, cosí fiero e franco coi potenti! Il quale, oltre alle poesie religiose, ce ne ha lasciate delle satiriche, violente, contro Celestino V e Bonifazio VIII. Per esse egli fu preso, gettato in catene entro un buio sotterraneo, colpito dal fulmine della scomunica papale.

Nelle edizioni delle poesie di questo *stultus propter Christum* — frammiste a quelle de' suoi pari e de' suoi seguaci — troviamo anche laudi narrative e ammonitive in decima rima ovvero in forma di serventese. Ciò conferma la parentela della giullería sacra colla profana; poiché per raccontare o ammaestrare i cantimpanchi italiani adottarono nel Dugento appunto il serventese e — se non la decima rima (restata sempre tra i laudesi) ([86]) — l'ottava. A quest'ultima forma, narrativa per eccellenza, del canto popolare, non uscita mai in antico fuori dai confini della nostra penisola, i laudesi pervennero movendo dalla ballata religiosa, ossia dalla laude:

i cantimpanchi la raccolsero di sulle labbra dei popolani che danzavano in cerchio cantando ballate d'amore o intonavano strambotti sotto le finestre della bella ([87]).

Io non posso, né potendo vorrei, riassumere qui da ultimo, nel breve giro di tempo che la cortesia de' miei uditori può ancora concedermi, la storia delle origini, al tutto popolari, del teatro italiano, narrata con tanta copia d'erudizione dall'uomo illustre, di cui mi glorio discepolo. Nessuno ignora, che la Chiesa, fieramente avversa in principio ai ludi scenici, in fine li accolse, trasmutati, nel suo seno; e che non senza un ricordo dei *contrasti* degl'istrioni, comunissimi in Italia e fuori nella letteratura giullaresca di cui s'è parlato, le ballate sacre o *laudi* delle confraternite dei Flagellanti assunsero forma di dialogo, preludio al dramma. Nei giorni solenni, alla simbolica rappresentazione della passione di Cristo, che ha luogo nella messa, se n'era venuta aggiungendo una materiale o sensibile: questa presero ad esempio i laudesi dell'Umbria e dell'Abruzzo.

Ma gli svolgimenti di tale forma drammatica sono troppo tardi, perché se n'abbia a far cenno nel rilevare che facciamo le manifestazioni dell'arte di popolo del Dugento e Trecento. Quest'arte operò efficace allora su altre forme della letteratura nostra. La tenzone in rima, per esempio, che, scherzevolmente motteggiando, l'Alighieri sostenne con Forese, fratello a messer Corso Donati, è documento notevole d'una poesia schiettamente paesana, che al popolo deve moltissimo; poesia degnamente rappresentata durante il secolo decimoterzo in ispecial modo da Cecco Angiolieri, nelle cui rime

l'animo è messo a nudo con crudezza cosí singolare, e, come sempre nella vita umana, il riso e il pianto si alternano. Infine la vaghissima ballata dantesca *Per una ghirlandetta Ch'io vidi mi farà Sospirare ogni fiore,* quella del Cavalcanti *In un boschetto trovai pastorella,* e qualche altra, hanno intonazione popolare continuata e manifesta.

Sennonché, Dante e gli altri « dicitori per rima » toscani dello *stil novo,* oltre che alle vivide sorgenti inesauste dell'arte di popolo, attinsero alla tradizione perennemente efficace sulla vita dell'Italia nostra, ove la face del pensiero latino neppur nei secoli di piú ferrea barbarie non s'era estinta mai. Per tal modo, da un lato l'elemento classico poté dare nel Dugento alla lirica culta, infeudata all'imitazione forestiera, una contenenza e una dottrina fuori dei luoghi comuni dell'arte trovadorica e dell'amore cavalleresco; dall'altro lato l'elemento popolare, accolto temperatamente dai poeti del *dolce stile,* ricondusse la lirica al suo ufficio vero, d'essere soggettiva espressione genuina del sentimento.

Per la fusione di tali elementi in un solo, che fu tra noi il principio effettore nazionale della letteratura, si ebbe in Italia tra il secolo XIII e il XIV un fenomeno che, stante la sua analogia con quello che si produrrà piú di cent'anni dopo, vorrei mi fosse concesso di chiamare il nostro Primo Rinascimento. Dante e i suoi confratelli del *dolce stile,* che, raccolta di sulle bocche del volgo l'umile canzone a ballo, operarono nella lirica amatoria il connubio della poesia filosofica sorta nella dotta Bologna col vigoroso e schietto sentimento del popolo fiorentino, fecero sul cadere del Dugento cosa non sostan-

zialmente diversa da quella che piú tardi, negli ultimi decennî del secolo XV, faranno il Poliziano e Lorenzo de' Medici. Certo fra gli uni e gli altri, anzi fra il Petrarca, glorioso epigono del *dolce stile,* e gli umanisti fiorentini della seconda metà del Quattrocento, corsero molti e molti anni d'un lavorío tranquillo intorno ai superstiti documenti del mondo antico: onde i nuovi poeti, educati alla scuola di Catullo e d'Orazio, poterono appropriarsi del classicismo non piú soltanto la materia greggia, sí l'arte squisitissima. Ma anche questa volta il connubio di tale arte col sentimento del popolo si attuò in Firenze, la nuova Atene, per opera d'un mercante fiorentino emulo, nel suo potere dittatorio, della munificenza periclea, nei versi in volgare, classicamente lavorati eppure fragranti di freschezza, del suo migliore cliente ed amico.

E, in fondo, questo principe poeta e questo poeta cortigiano non fecero se non rompere al suono delle classiche cetre, sotto i laureti di Careggi, l'alto letargo che, dopo il Petrarca, per quasi un secolo aveva assorto la musa toscana dell'Alighieri! Poiché al pari di essi Dante, e nelle liriche e, meglio, in quel suo poema piú perfetto per ogni parte e piú sublime di qualsiasi altro che mente umana abbia pensato, aveva tolto dagli antichi, massime da Virgilio, *lo bello stile,* avea ravvivato certe innate virtú, maravigliose, delle genti italiche; ma al tempo stesso, amorosamente, genialmente, secondo l'alto suo intelletto e il suo gusto squisito, s'era ispirato alla vita, all'arte, al costume, alle tradizioni del popolo nostro.

NOTE

(1) *Iliade*, XVIII, 565-72.

(2) *Iliade*, XVIII, 593-606.

(3) Cfr. PIAZZA DI TORRESELLE, *Pervigilium Veneris*, 2a ediz., Catania, 1894.

(4) Vedi PASCOLI, *Lyra romana*, Livorno, 1895, pp. 6-7, 17-8, lxxxix.

(5) CRESCINI, *Manualetto provenzale*, 2a ediz., Padova, 1905, p. 243.

(6) Per la notazione musicale di questa celebre ballata, v. TIERSOT, *Hist. de la chanson populaire en France*, Parigi, 1889, pp. 42-3. Ne ho ordinata la strofa secondo lo schema che la melodia suggerisce: A *eya*, A *eya*, A *eya* | AB + ritornello.

(7) *Carm.*, IV, I, vv. 25-8.

(8) Ecloga IV, vv. 127-29 („...Ecce per illum | seu cantare iuvat, seu ter pede laeta ferire | carmina, nonnullas licet hic cantare choreas „).

(9) *Hist. Augusta*, Parigi, 1603, p. 310.

(10) *Serm.*, CCCXI, par. 5. Cfr. DU MÉRIL, *Poésies popul. latines antérieures au XIIe siècle*, Parigi, 1843, p. 41 *n*.

(11) *Ivi*, pp. 239-40.

(12) *Ivi*, pp. 246-49.

(13) Cfr. GORRA, *Delle origini della poesia lirica del M. Evo*, Torino, 1895, p. 15.

(14) *Eneide*, VI, 644.

(15) Sul *caribo*, v. Biadene, *Varietà letter. e linguistiche*, Padova, 1896, pp. 47-59; nonché i miei *Studî di storia letteraria italiana e straniera*, Livorno, 1895, pp. 179-82, dove espressi la medesima opinione che qui, dissentendo da altri, ribadisco. Del resto, intorno ai *caribi* e alle *stampite* — speciali fogge di musica per canto e ballo che dettero luogo a speciali componimenti poetici d'ugual nome — avrò fra breve l'opportunità di intrattenere un po' a lungo gli studiosi.

(16) D'Ancona e Comparetti, *Le antiche rime volgari*, I, 388.

(17) *Leys d'Amors*, I, 350.

(18) Divulgatissima, fra tutte, quella del *nicchio;* cfr. [Alvisi], *Canzonette antiche*, Firenze, 1884, pp. 16-18.

(19) G. Carducci, *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV*, negli *Atti e memorie della R. Deputaz. di storia patria per le provincie di Romagna*, S. II, vol. 2°; Fl. Pellegrini, *Rime inedite dei secoli XIII e XIV*, nel *Propugnatore*, N. S., III, P. II, fasc. 16-17.

(20) Alludo segnatamente a quelle, al tutto plebee, che il Carducci stesso ristampò nelle sue *Cantilene e ballate*, Pisa, 1871, pp. 39-45. Vi è costante l'uso di tre *mutazioni*.

(21) Cfr. Gaspary, *La scuola poetica siciliana*, Livorno, 1882, pp. 78-79.

(22) È un *contrasto* tra la figliuola, che vuol marito, e la madre, che nega e ammonisce, la terza delle suddette canzoni popolarissime ristampate nelle *Cantilene e ballate*. Per questo motivo tradizionale, cfr. Renier, *Appunti sul contrasto fra la madre e la figlia bramosa di marito*, nella *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss*, Bergamo, 1897, pp. 9-28.

(23) Vedi nelle *Canzonette antiche* pubbl. dall'Alvisi quelle che cominciano " Ogni mal veracemente " (p. 37) e " Se m'ascoltate, signor, v' imprometto " (p. 48). Son due vere e proprie novelle, assai licenziose; delle quali la prima ha riscontro in un favolello (Barbazan, *Fabliaux et contes*, II, 99), nel *Decameron* del Boccaccio (VII, 4) e anche altrove.

(24) La prima e la seconda delle cit. canzoni riprodotte nelle *Cantilene e ballate* beffano l' una due cognate e l'altra due comari.

(25) Raynaud, *Recueil de motets*, I, 151. Cfr. Paris, nel *Journal des savants* del luglio 1892, p. 416. La ballata dei memoriali bolognesi a cui alludo comincia: " Seguramente | vegna a la nostra danza | chi è fedele e liale servente " (Pellegrini, *Art. cit.*, p. 22).

(26) *Il Pungilingua di Frà Domenico Cavalca ridotto alla sua vera lezione da mons.* Gio. Bottari, Milano, Silvestri, 1837, cap. XXVIII, pp. 253 e 255. — " Zeloso vechio can zudeo " è chiamato il marito in una popolarissima ballata edita da Fl. Pellegrini (p. 50).

(27) Su questi giullari, oltre che alcune dotte pagine del Bédier (*Les

fabliaux, Parigi, 1893, pp. 357 sgg.), vedi lo studio amplissimo di L. GAUTIER, nel vol. II delle sue *Epopées françaises*, dove si tien conto anche dei precedenti lavori del TOBLER, del FREYMOND, del HERTZ. — Ciò che segue ho riassunto dal mio scritto *Per la storia d'alcune antiche forme poetiche ital. e neolatine* (negli *Studi di storia letter.* cit., pp. 109-97). Cfr. pure il recente studio di P. MICHELI, *Letteratura che non ha senso*, Livorno, Giusti, 1900.

(28) Vedi NOVATI, *La parodia sacra nelle letterature moderne*, ne' suoi *Studi critici e letterari*, Torino, Loescher, 1889, pp. 177 sgg.

(29) Vedi NOVATI, *I Goliardi e la poesia medievale*, nella *Bibliot. delle scuole ital.*, S. 2ª, anno IX [1900], n.º 1.

(30) Segno la lezione del cod. Marucelliano C. 152, c. 153 *a*.

(31) *Il bisbidis di Manoello Giudeo secondo il cod. Casanatense d. V. 5*, pubbl. da G. MAZZONI per nozze Carducci-Gnaccarini, Roma, 1887.

(32) Cfr. la mia *Lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Torino, 1891, pp. 148-92.

(33) Vedi la mia *Lirica* cit., pp. 192 sgg., e NOVATI, *Le poesie sulla natura delle frutta e i canterini del Comune di Firenze nel Trecento*, nel *Giorn. storico della letter. ital.*, XIX, 55 sgg.

(34) *Dottrina dello Schiavo di Bari*, ecc., Bologna, 1862, nella *Scelta di curiosità letter.*, disp. XI (cfr. MAZZONI, *Un frammento della dottrina dello Schiavo di Bari*, nella *Rivista critica della letteratura ital.*, V, 125-26). Già nel 1306 questo serventese doveva esser noto e divulgato; v. FL. PELLEGRINI, *Art. cit.*, pp. 52-3.

(35) Cfr. D'ANCONA-BACCI, *Manuale della letteratura ital.*, I, 25-6.

(36) Vedi ciò che della *decima rima* ebbi a scrivere nella *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, IV, 167-69.

(37) *Ivi*, pp. 169-72. *Strambotto* e *laude* — si noti bene — son nomi che designano una qualità di contenenza, non già una struttura metrica. Metricamente le laudi sono canzoni a ballo (*ballate*), e gli strambotti sono stanze d'otto versi (*ottave*); stanze, intendo, di canzone popolare che, mancando del ritornello come destinata al canto d'un solo, differisce dalla ballata di tipo ABABABBX unicamente nella non uguale terminazione delle strofe, per cui a BX si sia sostituito un quarto AB, ovvero la clausola CC.

UN VIRTUOSO DEL QUATTROCENTO (*)

(*) Scritto pubblicato, in forma alquanto diversa, nella *Nuova Antologia* del 16 maggio 1897.

Oggi che l'arte è aristocratica e fra la poesia del letterato e i canti della plebe c'è un abisso, non senza difficoltà riusciamo a intender bene quella curiosa identità di gusti, quella comunanza di spassi intellettuali, che nella seconda metà del secolo decimoquinto raccostava ai dotti il volgo.

V'immaginate i membri delle Accademie, i professori degli Atenei, i magistrati, gli ufficiali pubblici, seduti sulle medesime panche coi villani del contado, cogli artigiani e co' bottegai, attorno al suggesto dove un popolano, accompagnandosi con un violino o con una viola o con una chitarra, intuona rozze cantilene, recita storie smisurate? V'immaginate un monarca che, in mezzo alle cure dello Stato, anche quando sull'orizzonte politico s'addensino nubi gravide di procella, accetta con un sorriso di gradimento dai cortigiani canzonette d'amore e rispetti ch'essi hanno colto sulle labbra del popolo e si sono ingegnati di rimondare alla meglio?

A Napoli come a Firenze, a Perugia come a Ferrara o a Mantova, i cantori sulle piazze ammannivano

nel Quattrocento a grandi e piccinini (dicevano cosí) la stessa imbandigione poetica. A Roma, sul cader di quel secolo, quando Bernardo Accolti, che parve e fu chiamato l'Unico, improvvisava pubblicamente, si chiudevano i fondachi come in giorno di festa, e i popolani traevano ad ascoltarlo a fianco agli accademici di Paolo Cortese ed ai prelati della Curia. Bei tempi, in cui un poco di vena poetica e l'ugola bene addestrata fruttavano di che comprare un ducato!

Gli è che dalle piazze i cantimbanchi salivano festeggiati nelle corti, e vi facevano scolari. Per esempio, alla corte di Ferrante I d'Aragona (è il monarca a cui accennavo) le poetiche disfide di quei cantori si riproducevano nel circolo dei gentiluomini; s'intende, con piú sussiego. Lo strambotto, trionfando del sonetto, diventava madrigale, la *barzelletta,* surrogando la canzone, si faceva meno sboccata. E in istrambotti, a volte anche in barzellette, tenzonavano fra loro quei conti o baroni, per gradire « a tutta la brigata »: missive e risposte scrivevano lí per lí su schede, che si scambiavano; attorno le dame facevano ressa applaudendo (1). Ecco la poesia divenuta un trastullo, ciò che oggi chiamiamo un *giuoco di società:* di quei giuochi che trionferanno al tempo di Baldesar Castiglione alla Corte d'Urbino, e di cui il Bembo lascerà notabile esempio nei *Motti.*

Dalla reggia codesta poesia di popolo tornava poi tra 'l popolo, quando per le vie si riversava con giocondo strepito quel fermento di vita cortigiana:

Cosí cavalcano poi
per Napoli magna e bella

in frotta cantando oi oi
con mani signa e favella.

In Firenze, democratica e al libero reggimento debitrice delle sue glorie piú pure e piú eccelse, la poesia dei letterati s'accostò nell'estremo Quattrocento alla poesia del popolo ancora piú che altrove.

Già in antico era accaduto quest'avvicinamento. Presso i poeti del *dolce stile,* al tempo di Giano della Bella e degli Ordinamenti di Giustizia, i canti con che il popolo soleva guidare la danza delle donne e dei giovani, e in cui fermava le fuggevoli estrinsecazioni, spesso inconscie, del sentimento, erano assorti, senza perdere la nativa freschezza, a dignità di forma d'arte ([2]). Ma la ballata di Dante, di Guido Cavalcanti, di Lapo Gianni, e poi di Cino da Pistoia e, piú addentro nel secolo decimoquarto, di Niccolò Soldanieri e d'Alesso Donati, arieggiante a canzone nei due « piedi » ternarî, nella « volta » a foggia di *syrma,* nella mischianza degli endecasillabi e dei settenarî, presso i nuovi poeti d'arte alla fine del Quattrocento cedeva il campo alla vera autentica ballata del popolo, quale, col nome di *frottola* o *barzelletta,* andava allora per le bocche « de li vulgari »; non piú, come in origine, di tre piedi, ma, grazie alla geminazione della prima frase musicale di ogni stanza (caratteristica del canto lirico antico), di due, e in ottonarî. Lorenzo il Magnifico, il Poliziano, Bernardo Giambullari l'accolsero tale e quale: versi di ugual misura e i piú d'otto sillabe, « piedi » distici, « volta » simmetrica al ritornello; per la contenenza, le invettive della *malmaritata* e le prosopopee del carnasciale, le licenze della novella e le smorfie della

beffa plebea. E come la ballata, così lo strambotto o la serie di stanze per istrambotti: *mattinate, serenate, dipartite.* Il Pulci non solo rispecchia le movenze dei rispetti popolari qua e là nel *Morgante,* ma, imitandoli, ce ne ha lasciati molti egli stesso. Il Poliziano ha surrogato nel suo canzoniere il sonetto con gli strambotti, e ne ha dei bellissimi.

Era moda o politica? Era l'andazzo che voleva così, o i principi che per far la corte al popolo ciò comandavano ai loro provvisionati? Si è parlato di arti corruttrici di governo, di tiranni intesi ad assopire la plebe al suono delle cetre o a rinfocolare le lascivie coi canti del carnasciale o a distrarre la pubblica attenzione dai loro misfatti, volgendola con le laudi al paradiso ed ai santi. Niente, o solo una parvenza, di vero in questo. Allorché il magnifico Piero de' Medici, figliuolo di Lorenzo famoso, la notte andava attorno per le vie di Firenze improvvisando sulla lira (non senza *dar noia* ai passanti, da buon fiorentino), chi vorrà credere avesse in mente le necessità o le astuzie della politica, e non piuttosto l'oraziano *carpe diem?* Quelle vie risonavano di canti; per tutta Italia, e a Firenze specialmente, allora il popolo in qualche modo si vendicava delle perdute libertà, imponendo ai padroni, in arte, i suoi motivi e i suoi metri, le sue leggende e le sue fantasticherie.

Mirabile per ogni parte la fioritura poetica dei nostri volghi nel Quattro e Cinquecento! Materia sacra e profana, seria e giocosa, classica e romanzesca, usciva fusa dal crogiuolo capace dell'ottava: i vangeli in rima e le devote istorie accanto agli amori di Uberto e Filomena o di Florindo e Chiarastella; la Griselda boccacce-

sca e la novella d'Ippolito e Dianora accanto a *Morgante e Margutte,* alle *Malizie de' villani,* al *Sonaglio delle donne;* la favola di Orfeo accanto alla *Sala di Malagigi* o alla *Superbia e morte di Senso.* Ma in particolare la lirica — tutta suoni e colori — arrideva ai poeti d'arte che s'ispiravano al popolo fuori delle sgualcite petrarcheríe. Li allettavano l'ottonario facile, la ripresa del pensiero principale dopo ogni stanza, i concetti racchiusi nel giro di otto versi: innestare barzellette o strambotti nelle opere di qualche mole era come far respirare al lettore una boccata d'aria libera in mezzo al tepido ed al rinserrato del mondo cortigianesco.

Ed essi medesimi, quei poeti, vi prendevano gusto. Lorenzo il Magnifico, viaggiando da Firenze a Pisa, coronava la lettura di qualche pagina del santo vescovo d'Ippona col canto di ballatette; Angelo Poliziano, il poeta dei *Nutricia* e dei *Miscellanea,* si spassava imparando dai villici le canzoni del calendimaggio: « che mi son parute », scriveva, « piú fantastiche qui in Acquapendente, alla romanesca, *vel nota ipsa vel argumento* ».

La *nota* (l'aria noi diremmo) era l'allettamento maggiore: codesta maravigliosa fortuna del canto popolare si collega con la fortuna della musica.

Oggi anche il cosí detto *gran pubblico,* iniziato a tutti i segreti dell'arte dei suoni, segue sulle scene vasti poemi sinfonici, e nelle sale dei concerti sentenzia sulla valentia di pianisti interpreti o imitatori del Raff e del Bülow, del Grieg e del Rubinstein; perciò con fatica arriviamo ad intendere, come fosse possibile andare in visibilio ascoltando cantilene d'una semplicità mono-

tona che ha del bambinesco. Ma tant'è! Nei nostri vecchi poche note intonate sul liuto o sulla viola con voce chiara ed alta, con gesti *actuati secondo la materia*, con atteggiamento grave, come ispirato, destavano entusiasmo. Quando parlano di cantori o sonatori, si direbbe ch'essi non trovino mai parole sufficienti ad esprimere tutta la loro ammirazione. Ricordate?

> *Amor che nella mente mi ragiona*,
> cominciò egli allor sí dolcemente
> che la dolcezza ancor dentro mi suona.
> Lo mio Maestro ed io e quella gente
> ch'eran con lui parevan sí contenti,
> com'a nessun toccasse altro la mente ([3]).

Casella dunque, il celebre musico, ha la virtú di trattenere, con le stesse note onde in vita aveva dato il suono ad una solenne canzone di Dante, le anime purganti, vogliose di correre là dove getteranno lo «scoglio» che vieta loro la visione beatifica. Similmente il Boccaccio, in quella famosa novella di Lisa e Pietro D'Aragona, da cui il De Musset tolse il soggetto della sua *Carmosine*, immagina che un Minuccio d'Arezzo suoni e canti al cospetto della reale maestà cosí bene, che «quanti nella sala erano parevano uomini adombrati, sí tutti stavano taciti e sospesi ad ascoltare» ([4]). E d'Antonio Squarcialupi piú tardi Lorenzo il Magnifico farà dire alla Morte:

> Io ve l'ho tolto
> per far piú lieto il ciel col suo concento.

Ora tutti questi sono musici soltanto: della ballata a istanza di Lisa suddetta, secondo l'immaginazione del

Boccaccio, buon testimonio delle antiche nostre costumanze, Minuccio avrebbe dato il suono; per le parole egli si sarebbe rivolto a « un Mico da Siena assai buon dicitore in rima ». È facile immaginare quale ammirazione dovesse suscitare chi ad un tempo fosse compositore di musica e facitore di versi! In Firenze, sul cadere del Trecento, Francesco Landini, uno di que' ciechi sonatori e canterini che presso le nostre corti del Rinascimento formeranno speciale brigata di gente da sollazzo, essendo musico teorico e pratico (« mirabil cosa a dire! », esclamava Giovanni da Prato) ed oltre che « modulatore di dolcissimi canti » sopra ogni strumento e principe degli organisti del tempo suo, discreto poeta e alcun poco dotto (nell'antico senso di Dante e del quadrivio), apparve ai contemporanei la fenice degli ingegni ([5]). Cosí pure, nel secolo successivo, un altro cieco nato, Niccolò d'Arezzo, per essere anch'egli « citarista, rimatore e di rime inventore e cantore insieme », allorché improvvisava nei pubblici ritrovi, attirava davanti al suo suggesto uditori numerosi, tra cui non mancavano i valentuomini, laici ed ecclesiastici ([6]). E Antonio di Guido, a mezzo il Quattrocento, come maestro di musica e di canto nell' istesso tempo che autore di canzoni, stanze, serventesi, laudi e sonetti, meritò dal Poliziano la lode di *toscano Orfeo,* superiore all'odrisio, perché traeva dietro a sé non le fiere ma gli uomini ([7]).

Dal pieno Quattrocento scendiamo agli ultimi decennî, e dalle piazze ascendiamo ne' palagi dei principi.

In codesta età, in cui la musica, grazie ai *celeberrimi cantores* fiamminghi venuti tra noi, riceveva nuovi

impulsi e prendea nuovi avviamenti; in cui a Mantova, a Ferrara, a Napoli rinomati maestri dei Paesi Bassi facevano scuola e fortuna: Josquin des Prés, Giovanni Tinctoris, Bernardo Hykaert, Guglielmo Guarnier, Gaspard van Weerbek; gli Aragonesi al pari degli Sforza, i Gonzaga non meno degli Estensi accolsero e protessero in folla cantori, sonatori e fabbricatori d'organi. Potevano essi non accarezzare anche quei poeti citaredi, che sulle piazze levavano tanto grido di sé, e tante lagrime spremevano quando cantassero « per mottetto » pietose istorie?

Appunto a costoro, nati e viventi fra 'l popolo, il popolo doveva l'espressione de' suoi sentimenti e de' suoi gusti d'arte nella parola armonizzata; espressione via via piú ricca e piú varia, ma pur sempre modellata sopra uno stampo sostanzialmente uguale, pur sempre non disforme dai modi ritmici e musicali (indissolubili questi da quelli) dei primi tempi, pur sempre recante nella parola e nei suoni l'impronta regionale. La *frottola* o *barzelletta,* ultima forma, tutta fresca ed agile, della canzone a ballo veramente popolare, lo *strambotto* o *rispetto,* forma normale della stanza di canzone pure schiettamente popolaresca, consacrate in Venezia e in Firenze dal battesimo dell'arte per opera di due umanisti, il Giustinian e il Poliziano, sono gloria e vanto, nell'estremo Quattrocento, dei cantori di piazza inalzati all'onore di poeti di Corte.

Riunite prontezza d'ingegno a facile vena poetica, esuberante fantasia a buon orecchio musicale; immaginate queste qualità in un uomo d'aspetto gentile, fornito d'una bella voce, esperto nel suono di piú stru-

menti, atto a conversare coi gentiluomini e cogli artigiani e all'occorrenza capace d'intrattener gli uni e gli altri piacevolmente con giuochi di mano o d'astuzia: avrete il tipo perfetto del *virtuoso* del Quattrocento.

Tale fu, in tutto, Serafino de' Ciminelli dell'Aquila, di cui viene stampando le rime, nella *Collezione di opere inedite o rare* diretta dal Carducci, Mario Menghini (8), e di cui scrisse, molti anni sono, argutamente il D'Ancona: al quale spetta il merito, come di tante altre resurrezioni utili alla nostra storia letteraria, cosí anche dell'aver primo evocato dai silenzî del Lete questo povero serafino, che, perduta la gloria dei cieli, a cui l'aveva assunto l'ammirazione sconfinata dei contemporanei, da secoli vagava, ombra smarrita e dolente. Dipingendo con vivezza di tratti la poesia cortigiana del secolo decimoquinto, tutta inondata da concettini e ghiribizzi che ricordano il Secento (9), il dotto professore dell'Ateneo pisano ha discorso da pari suo dei modi e criterî d'arte del Ciminelli, ne ha esposto la vita, ne ha ridestato la fama.

Immensa quest'ultima; e resta da studiarne la diffusione oltr'alpe ed oltre mare. In Francia Serafino ebbe l'onore di rappresentare, unito a Dante, al Petrarca ed al Boccaccio, la gloria della nostra poesia e, a coppia con Guglielmo di Lorris, la concordia dei due linguaggi:

> Seraphin, natif d'Ytalie,
> estoit de bonne poësie:
> Glaume Lorris fit lè romant
> de la Rose subtillement (10).

In Ispagna le sue barzellette piacquero, sí che una compare nel *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* pubblicato nel 1890 da Francisco Asenjo Barbieri, e furono anche imitate [11]. In Inghilterra Tommaso Wyatt, cortigiano esperto del liuto e raccoglitore di poesie musicali, trasportò dall'Italia (dov'egli fu sullo scorcio dell'anno 1526), insieme con le eleganze petrarchesche, anche la preziosità e gli artifizî del nostro Aquilano [12].

Quanto alla biografia di Serafino, l'hanno scritta il Mazzuchelli, il Dragonetti e, con piú garbo, il D'Ancona. Pur molto v'è ancora da dire e molto da correggere, come dimostrarono, ritessendone un tratto, Alessandro Luzio e Rodolfo Renier [13]. Il Menghini, da cui attendiamo il libro sul celebre cantore, e che ce ne viene presentando frattanto la suppellettile poetica, ha premesso al primo volume della sua edizione quella vita di Serafino scritta da Vincenzo Calmeta, che è stata fondamento a tutti i biografi. Rileggiamola, e ne vedremo venir fuori la figura di perfetto *virtuoso,* a cui accennavo. *Homo virtuoso,* in fatto, è definito l'Aquilano da Marin Sanudo, che ne registra nei *Diarî* la morte; e *virtuosi* chiama il Calmeta gli uomini del suo proprio stampo (il quale era, peggiorato, quello di Serafino), che circondavano a Milano Beatrice D'Este.

Serafino dell'Aquila esordí come musico. Trovandosi fra il 1478 e l'81 a Napoli, paggio d'Antonio di Guevara conte di Potenza, giovine « inclinato ad ogni virtute », il cui palazzo era « una laudabile palestra », ebbe modo di studiare con tanto profitto la musica sotto un celebre maestro fiammingo, il Guarnier, che, al dire

del Calmeta, presto a ciascun altro musico italiano nel comporre canti tolse la palma. Tornato in patria, attese a giovarsi per la poesia di codesta abilità. Imparò in gran numero sonetti, canzoni e *trionfi* del Petrarca, e li andava musicando. « A sentirli da lui cantare, nel liuto, scrive il Calmeta, ogni altra armonia superavano ».

Ma fin qui è il musico, il cantore, non ancora il poeta. Tale (*facit indignatio versus!*) lo renderà la brama di vendicarsi d'un padrone poco cortese verso i « pellegrini ingegni ». Ascanio Sforza gliene porse l'occasione, il Burchiello i modi: sonetti mordaci diffusero per Roma il grido di quel musico che sapeva anche dileggiare in buoni versi; e il grido fu tanto piú forte, quanto piú invidiata la potenza del cardinale, quanto piú avidamente al mal parlare si dà orecchio che alle lodi. A Serafino ne giunse un'eco non fievole, che dovette colmarlo d'allegrezza. Giovine di ventitré anni, aitante della persona, destro « in giocare alle braccia, correre e saltare », egli capí la gloria che gli sarebbe venuta dal congiungere in sé tutte le doti che nei virtuosi richiedevano il popolo e i principi. Il popolo soprattutto: da esso l'agognata fama, e dalla fama aperto l'adito alle sale dorate, benigno il sorriso delle dame. Gradirgli d'allora in poi fu il suo desiderio piú vivo. Piuttosto l'applauso del momento, caldo, fragoroso e... proficuo, che dopo morte la fama d'un Dante o d'un Petrarca! Soleva dirlo, ed era il suo pensiero, e tale pensiero ci dà ragione della maniera poetica di lui e de' suoi seguaci. Serafino ambiva talmente al rumore popolare che (a detta del suo solito biografo ed amico)

faceva qualsiasi cosa che potesse « el vulgo tirare in ammiratione »: giuochi di memoria locale con carte e nomi, giuochi alla palla, altri giuochi di mano e d'ingegno. Fra i *vulgari* ciò gli acquistò rinomanza non meno del comporre; ed egli se ne valeva per richiamar la pubblica attenzione, per istuzzicare la curiosità, per chiamar folla, insomma.

Era un giullare; ma perfetto, sí da tener luogo di una compagnia di giullari: improvvisatore, cantore, sonator di strumenti, prestigiatore, saltatore. E tutte le altre abilità faceva servire alla piú nobile: quella di far versi; onde chi l'ascoltava, vedendolo improvvisare fra sí gran turba di gente d'ogni età e condizione, con tanto calore e tanta naturalezza, consertando cosí giudiziosamente le parole coi suoni e quelle pronunziando cosí bene, era tratto a gridare al nuovo Orfeo, al nuovo Anfione. Lette, le sue rime non apparivano piú come l'ottava maraviglia, ancorché piacessero per la gravità delle sentenze, per le *admirande arguzie:* l'incanto stava nella musica, in quelle *arie* ch'egli si cavava dalla testa non meno dei versi. Lasciamo ancora una volta parlare il Calmeta: « Vedendo molti sonatori e cantori che la forza del recitare più che del comporre aveva dato fama a Serafino, e che quello modo a principi e dotti e leggiadre donne sommamente aggradava, assai di loro ad imitarlo si disposero, e con l'imparare soi aeri medesimamente soe parole imparavano; onde in piccolo tempo non solo da lui ma da molti altri citaredi fòrno le sue rime sparse per Italia ».

La « forza del recitare », adunque, le « arie », le

virtú del « citaredo », piú che quelle del poeta, furono cagione che in vita e dopo morte il nome di Serafino sonasse onorato e quasi glorificato. Scolare di Guglielmo Guarnier, amico di Josquin des Prés, il musico forse piú celebre di que' tempi, l'Aquilano badava soprattutto alla *nota* — canto e suono — cercando di concordare le parole al liuto, per meglio imprimerle nell'animo delle genti: egli « per or infiammare ora remettere, come Gracco ne' senati, la sua lira adattava ». E la *nota* e le parole gli fluivano dalle labbra spontanee, quasi improvvisate. Ma non cantava né poetava improvviso, pensando egli che « una subita estemporalità raro è seguita da prosperitate o da laude »; bensí, avendo « celere ingegno », gittava giú a penna corrente quello che poi affidava alla tenace memoria, e molto scriveva « con tumultuario impeto », che, se fosse vissuto oltre i trentacinque anni, avrebbe certo ripudiato o corretto.

Naturalmente, presso il volgo, questa facile vena acquistò nome, com'aveva parvenza, d'estemporaneità: della qual cosa Serafino, vago di riputazione, approfittava. Apparire buoni dicitori improvvisi era comune studio dei canterini vaganti. Si sa che l'Altissimo dava a credere di non aver pensati è apparecchiati prima tutti i novantaquattro canti dei *Reali di Francia* ch'egli recitava a Firenze nella piazza di San Martino presso Or San Michele!

Che un tale uomo, delizia delle plebi, fosse anche il beniamino di quei principi di cui accennammo piú sopra i costumi e le idee, qual maraviglia? Serafino dell'Aquila percorse come in trionfo le nostre corti da un capo all'altro della penisola. A Milano, trovandosi

circa il 1490 nel seguito del cardinale Ascanio Sforza, aveva stretto amicizia con un gentiluomo napoletano, Andrea Coscia, soldato del Moro, «che molto soavemente cantava nel liuto», e aveva imparato da lui a intonare gli *strammotti* del Cariteo. Fu la sua fortuna. Poiché, datosi con ardore a coltivare questo popolaresco modo di poesia — ispiratrice una Laura, ben diversa dalla pudica donna di Francesco Petrarca — lo trasse a tale eccellenza, che, al suo ritorno in Roma fra le sollazzevoli brigate ond'egli era l'anima, parve aver portato con sé una cosa nuova e degnissima.

E tutta Roma ammirò. In casa di Paolo Cortese — il dotto autore del Dialogo sugli uomini dotti, l'elegante latinista e teologo, giovine allora, ma già molto reputato nella Curia — s'adunava un'accademia di letterati, quali Cornelio Benigni, Agapito Gerardini, Pietro Gravina, Manilio romano, il Calmeta ed altri. L'Aquilano vi trovò amici ed imitatori. E questa brava gente non si contentò di averlo in pregio uguale a quello in cui teneva l'Unico aretino; ma, volentieri interrompendo i suoi *ardui certami* (noi diremmo le sue logomachie) con l'armonia della musica, con l'arguzia degli strambotti di lui, s'industriava anche di emulare l'una e l'altra in nuovi strambotti, che antiche stampe e manoscritti recentemente trovati conservano in gran copia.

Queste poesiòle fondarono stabilmente la reputazione dell'Aquilano, cominciata a diffondersi già prima, pei sonetti *alla burchia* di cui dicemmo. Ma la virtú poetica non valse a salvarlo dal coltello d'un sicario: la ragione di stato valeva ben di piú, e andava per

le spiccie! Cosí pure, la protezione del cardinale Ascanio, di nuovo invocata e ottenuta dopo una rottura, non valse a far tacere in lui il desiderio della patria e dei congiunti. Lasciò Roma, pertanto, e nel 1491 se ne tornò all'Aquila. Quivi fu accolto con grande aspettazione, e la fama del suo valore, giunta agli orecchi di Ferrante, principe di Capua, che in quel tempo governava gli Abruzzi, gli schiuse l'adito alla corte di Napoli, ov'egli fece dimora tre anni « con grande favore e remunerazione ».

In Napoli co' suoi canti intratteneva non solo il volgo, ma i dotti, gli accademici pontaniani, i poeti piú celebrati, come Jacopo Sannazzaro, il Cariteo e Francesco Caracciolo. I quali, pur avvedendosi (come già il Cortese) che il pregio di Serafino stava tutto in certe naturali doti, con cui suppliva al difetto di cultura e d'arte, e riconoscendo che le sue rime in iscritto perdevano gran parte del fascino ch'esercitavano sugli ascoltatori, davan benigno giudizio del loro nuovo confratello in Parnaso, e certo non avranno mancato d'incoraggiarlo con le lodi.

Ma la dinastia aragonese vacillava sulle fondamenta. Nel '94 Serafino dovette lasciar Napoli, alla cui volta si avviava Carlo VIII, e seguire in Romagna le armi de' suoi signori. In tale occasione egli, permettendolo Ferrante, stette molti mesi in Urbino alla corte di Elisabetta Gonzaga, che l'aveva richiesto con grande istanza. Si sa che questa dama, amica d'ogni virtuoso, aiutata dalla cognata Emilia Pia, aveva fatto del suo palazzo un ritrovo di eletti spiriti, una sede di studî geniali e di gaie consuetudini. Piú tardi il Bembo e il Casti-

glione; allora vi trionfava il Tebaldeo, astro maggiore della pleiade mantovana raggiante attorno alla famosissima Isabella Gonzaga, con cui la signora d'Urbino aveva comuni i gusti e le tendenze. Serafino prese ad imitarlo, bramoso d'emularne la fama; e ad Urbino scrisse gran numero di sonetti, che accrebbero la sua reputazione.

Frattanto il povero Ferrante dovette abbandonare lo stato. L'Aquilano, libero dal servizio di lui, non ne volle altri, e deliberò d'andarsene per l'Italia a suo beneplacito « magnanimi principi e singularissime dame visitando ». Prima a Mantova; e quivi sotto l'ombra di Francesco Gonzaga, presso Isabella suddetta, che « non solo li virtuosi volontieri favoriva e remunerava, ma ancora di esercitarse con somma laude in ogni preclarissima virtude prendeva dilettazione », conobbe il Tebaldeo, Timoteo Bendedei, Gualtiero da San Vitale, Galeotto del Carretto ed altri rimatori in quel tempo pregiati. Poi a Milano; dove nella corte del Moro, grazie soprattutto alla liberalità della giovine duchessa Beatrice d'Este, abbondavano i musici e i poeti, spessissimo si facevano rappresentazioni drammatiche, e si leggeva pubblicamente la *Commedia* di Dante. Infine, morta il 3 gennaio del 1497 la duchessa, per la qual cosa « ciascun virtuoso a prendere altro cammino fu astretto », Serafino stette qualche tempo al servizio dei Gonzaga in Mantova e l'anno dopo in Urbino, ove tornò anche negli ultimi giorni del '99, reduce da Genova. Morí il 10 agosto del 1500 in Roma, mentre si trovava da poco nel seguito del duca Valentino, ben pagato ed onorato altamente.

Come la vita di Serafino fu una serie di trionfi clamorosi, cosí la sua fine precoce venne compianta da tutti. A Giovanni Filoteo Achillini, l'autore del noiosissimo *Viridario,* che si era assunto l' incarico di raccogliere in volume le testimonianze di ammirazione che all'estinto fossero per tributare i poeti del tempo, versi italiani, latini, greci e spagnuoli piovvero da ogni parte d' Italia, e non d' Italia soltanto. Dicevano: *non sarà il fin di Serafin mai fine;* oppure: *Serafin serà fine al duolo eterno.* Gli abitatori del cielo — a sentir questi valentuomini — avevano soltanto imprestato ai mortali quel serafino; si capisce ch'egli sia tornato lassú! E poi, Apollo e Cupido se lo giocavano a dadi; Giove ha voluto levar via questo scandalo. Non è morto, del resto: *Morte per morte dargli il tolse a morte.* Bensí ha fatto la fine ch'era inevitabile facesse chi, novello Orfeo, si tirava dietro le pietre, anzi le case: è finito schiacciato.

Ma quale il pregio vero delle poesie di Serafino?

Già il primo volume della nuova edizione procuratane dal Menghini vale a darcene un' idea. I centosedici sonetti certamente autentici ch'esso contiene, nelle frequentissime arguzie e nel fare concettoso e luccicante, risentono quella imitazione della maniera del Tebaldeo, che lo stesso Calmeta, grande ammiratore dell'Aquilano, dichiarava in essi manifesta. Cura e tormento d'entrambi fu parer nuovi e sottili. Non nel magistero sudato dell'arte, bensí negli arzigogoli di pensiero e di forma, nelle deduzioni inaspettate, nel trarre materia di rimate inezie da un nonnulla stava per essi l' ingegno del poeta.

Ed è naturale; dappoi che verseggiavano solo per farsi battere le mani da un pubblico, come oggi si direbbe, di *dilettanti,* del quale era necessario stuzzicare la curiosità o tener desta l'attenzione coi ghiribizzi e coi paradossi.

Chiameremo siffatti artifizî secentismo vero e proprio? Sí, se con tale parola conveniamo di denotare tutto ciò che sia sforzo, e quindi falsità, nell'arte; no, se intendiamo piú specialmente la maniera che trionferà in Italia durante il secolo XVII. Quel fare tronfio e pettoruto, quelle *ampullae et sesquipedalia verba* — proprio il *Bombast* dei Tedeschi —, quell'iperbole continua che, per dirla col Muratori, farà somigliare la poesia al linguaggio del capitano Spavento, e nella prosa importerà uno stile tutto risonante e reboante, sono cosa diversa dalla maniera ingegnosa, sottile e raffinata del Tebaldeo e del suo imitatore. I difetti di questa maniera derivano non tanto da abuso quanto da malo uso del linguaggio metaforico: dall'attribuire al senso proprio delle parole ciò che è soltanto del figurato. Il fuoco d'amore che brucia l'anima diventa un fuoco reale, che, generando veri incendî, fa fumare le vesti addosso.

Questi caratteri dell'arte di Serafino dell'Aquila si notano piú o meno in tutte le poesie rimesse ora in luce: sonetti, egloghe ed epistole. E anche meglio appariranno poi dai componimenti a cui il celebre improvvisatore ha legato specialmente il nome suo: quegli *strambotti* e quelle *barzellette* che in tanto numero egli andava intonando sul liuto o sulla viola nei palagi e per le vie o sulle piazze, e che formeranno gran parte del secondo volume dell'edizione a cui attende il Menghini.

Nelle stampe antiche piú ricche gli strambotti di Serafino o a Serafino attribuiti (dovrà l'editore sceverarli) sono oltre mezzo migliaio; quasi tutti composti per altrui mandato e imitanti spesso qualcuno dei pochi ma fortunatissimi del Cariteo. Essi attestano la smania che aveva il poeta di far inarcare le ciglia agli ascoltatori e strappare l'applauso; quel cattivo uso del parlar metaforico, a cui sopra accennavo, vi si nota di continuo:

Ahi lasso, a quante fier la sete toglio
per far con gli occhi un fiume in ogni loco!
Quanti smarriti ognor la notte accoglio,
ché la fiamma ho nel cor non luce poco!
E se è pastore in qualche arido scoglio,
venendo al corpo mio piglia acqua e foco.
Cosí si pasce ognun di mia ferita,
ché di quel spesso io moro altrui n'ha vita (14).

Queste parvero gemme, tanto che altri le volle subito nel proprio scrigno. Francesco Cei, fiorentino, innaffia le campagne col suo pianto; le campagne, innaffiate, sono sempre verdi; gli armenti vi si satollano; la *sua ninfa* cibasi del loro latte....

cosí del pianger *suo* ciascun si pasce!

Ai contemporanei non isfuggí né questa frequenza e lunghezza delle metafore, né l'artificio continuato; ma Serafino li conquise con la musica e con l'improvvisazione. Quest'ultima di necessità importava nel verso l'enfasi e la copia di esclamazioni e invocazioni: tutti ricordiamo le poesie del Gianni, della Milli, dello Sgricci, del Regaldi. L'Aquilano, d'altra parte, ha spesso molta scioltezza e vivacità (ch'è un pregio vero), e nelle sue

barzellette si ammira anche un certo impeto e vigore di passione. La molta spontaneità ne compensa la poca finezza; e, tutt'insieme, il voluminoso canzoniere di questo improvvisatore fortunatissimo è singolare documento dei gusti letterarî d'un'intera età, e cosí dei volghi come della società cortigiana.

NOTE

(1) Vedi le pp. 37-38 del mio lavoro su *Franc. Galeota gentiluomo napolitano del sec. XV e il suo ined. canzoniere*, nel vol. XX del *Giorn. storico d. Lett. Italiana.*

(2) Si vegga il primo scritto del presente volume.

(3) *Purg.*, II, 112-17.

(4) *Decam.*, X, 7. Cfr. G. Mazzoni, *Mico da Siena e una ballata del Decamerone*, nella *Miscell. storica della Valdelsa*, V, 135-39.

(5) Cfr. Wesselofsky, *Il Paradiso degli Alberti*, I, i, 101-9, e Carducci, *Studi letterari*, ed. Vigo, pp. 376-82.

(6) Vedi la mia *Lirica toscana del Rinascimento* ecc., Torino, 1891, pp. 185 sgg.

(7) *Ivi*, pp. 162 sgg.

(8) *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*, a cura di Mario Menghini, vol. I, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1894-96.

(9) *Del secentismo nella poesia cortigiana del sec. XV*, negli *Studi sulla letteratura ital. de' primi secoli*, Ancona, 1884.

(10) J. Lemaire de Belges, *Oeuvres*, ed. Stecher, Lovanio, 1882-91, vol. III; Montaiglon, *Recueil de poésies françaises des XV*e* et XVI*e* siècles*, Parigi, 1857, VII, 6.

(11) Grande affinità trovo, per citare un solo esempio, tra la frottola di Serafino *Non mi negar, signora* e la canzonetta *Dime, señora, di*, che si legge a c. 115 *b* nel cod. Trivulziano 940, di poesie spagnuole, scritto nel 1546. Ambedue sono nello stesso metro, popolarissimo.

(12) Cfr. L. DE MARCHI, *L' influenza della lirica ital. sull' inglese nel sec. XVI,* nella *Nuova Antologia,* S.e III, vol. LVIII, e C. SEGRÈ, *Due petrarchisti inglesi del sec. XVI,* ne' suoi *Studî petrarcheschi,* Firenze, Le Monnier, 1903.

(13) *Mantova e Urbino* ecc., Torino-Roma, Roux, 1893, pp. 89 sgg.

(14) Ediz. del 1502, n.° 166.

LE LETTERE ITALIANE IN FRANCIA

NEI SECOLI DEL RINASCIMENTO (*)

(*) Conferenza tenuta in Padova, nella Sala della Gran Guardia, nel 1896 e in Venezia, nell'aula maggiore dell'Ateneo Veneto, nel 1902.

Oggi che in arte l'Italia segue cosí da vicino gli esempî e le teoriche di Francia; oggi che il teatro fra noi non ha di veramente nazionale altro che la lingua, e il romanzo s'adagia nelle forme di cui la moda lo è venuto rivestendo di là dai monti, e non v'è giovine imberbe che s'atteggi a critico, il quale non abbia sulle labbra, almeno quanto il nome del D'Annunzio, quello del Verlaine o del Mallarmé o del Maeterlinck; oggi soprattutto piace e conforta ridursi col pensiero a tempi in cui eravamo noi Italiani a capo del movimento letterario europeo; in cui i Francesi non solo imitavano le nostre tele, le nostre statue, le nostre mode, i nostri costumi, e c'invidiavano la vita spiritualmente raffinata delle nostre corti; ma s'ingegnavano anche di riprodurre nella loro lingua l'eufonia della lingua del sí, copiando a man salva dagli scrittori italiani. Noi fummo nel Cinquecento maestri al mondo, e i vicini d'oltralpe piú d'ogni altro popolo risentirono la possente efficacia della nostra arte e della nostra vita.

Di tale efficacia m'ingegnerò, o Signori, di tratteggiarvi un quadro a grandi linee, rifacendomi dall'esodo dei letterati italiani oltre l'Alpi ed il Varo, molto per tempo incominciato e importantissimo nella storia letteraria delle due nazioni sorelle.

Chiunque abbia in mente quel soave idillio campestre che abbella ed anima tanta parte del *Canzoniere* di Francesco Petrarca, rammenterà che alla persona gentile ed alla chioma bionda di Madonna Laura, bellissima fra le gentildonne, quasi sempre dobbiamo immaginare come sfondo e contorno o il verde dei colli tra Avignone e Valchiusa o lo specchio nitido delle « fresche e dolci acque » della Sorga. In Provenza trascorse gli anni migliori il piú grande dei nostri lirici, e il suo soggiorno cosí lungo in questa regione non fu infecondo per gli studî francesi. Ammirò caldamente il Petrarca quel De Montreuil (dotto e famoso segretario di re Carlo VI) nel quale la scintilla del genio italiano si svolse in fiamma.

E dal Petrarca in poi, quanti altri Italiani andarono a propagare in Francia l'amore per gli studî classici! Fra costoro, Fausto Andrelini da Forlí insegnò a lungo alla Sorbona, e, poeta di corte, inneggiò alla conquista del reame di Napoli per opera di Carlo VIII ed alle vittoriose imprese di Luigi XII in Italia. Ben misera cosa è apparsa la suppellettile letteraria di quest'italiano infranciosato a me che ho avuto modo d'esaminarla nei manoscritti della Nazionale di Parigi. Ma ciò non toglie che l'Andrelini, rappresentante cospicuo di quella tradizione umanistica ch'è nostra gloria e nostro vanto non abbia reso alla Francia importanti servigi: col dif-

fondervi l'amore per la grande arte dei Greci e dei Romani, coll'insinuare nelle menti della gioventú studiosa, che da ogni parte accorreva intorno a lui, germi preziosi, i quali non tardarono a fruttificare.

L'Andrelini ebbe collega all'Università di Parigi un veneziano: Girolamo Balbi. Fu il Balbi uno degli ingegni piú versatili del suo tempo: professore di lettere, di teologia, di diritto nelle principali metropoli d'Europa, ambasciatore e diplomatico, uomo di chiesa salito alla dignità episcopale, autore di licenziosi epigrammi: un tipo, insomma, d'umanista nel senso piú lato del vocabolo e sul vecchio stampo italiano. Le polemiche ch'egli ebbe coll'Andrelini e col celebre Guglielmo Tardif non furono logomachie infruttuose! Quei dotti agitavano anche questioni letterarie per l'addietro appena intravedute in Francia; e ognuno sa che dal cozzo delle idee discordanti, degli opposti principî, suole scoccare, come da silice percossa, la scintilla suscitatrice di luce vivida e piena.

Anche regnante Luigi XII, l'Università Parigina seguitò a giovarsi dell'opera dei nostri migliori umanisti. Ricorderò un altro veneto: quel celebre Girolamo Aleandro da Motta nel trivigiano, amico d'Erasmo da Rotterdam e da ultimo cardinale di Santa Chiesa, che tenne l'alto ufficio di rettore dello Studio di Parigi, mentre ad ascoltare la sua dotta parola accorreva una falange di giovani, destinata a tener alta piú tardi, nella patria d'Enrico Stefano, la gloria degli studî ellenistici [1].

Accanto alla famosa Università, la corte dei re di Francia era il faro che attirava a sciami — svolazzanti

farfalle — i nostri avventurieri della penna. Sotto Luigi XII, fattesi piú strette le relazioni politiche fra i due paesi, bene spesso le muse redivive del Lazio osannanti al conquistatore del Milanese, al trionfatore di Venezia, sciolsero il canto della vittoria per bocca d'Italiani. Vediamo, ad esempio, un bresciano, Quinziano Stoa, in certo suo carme a re Luigi, con iscarso amor patrio esortare questo monarca a ridiscendere in Italia, tetragono ai colpi dell'avversa fortuna.

Lo Stoa, vissuto in Francia la miglior parte della vita, fu un versaiuolo spaventosamente fecondo. « Ho fatto quel che ho potuto, ho potuto tutto quel che ho voluto! » si legge in uno dei tanti luoghi delle sue opere, in cui questo pavone fa la ruota, gonfiandosi e mettendo in mostra le penne occhiute e iridescenti. *Stoa* in greco vuol dir « portico »; e il bravo Quinziano si vantava d'esser stato proclamato fin dalla fanciullezza il *portico delle Muse*. Nessuna occasione egli tralasciava, mai, di mettere in vetrina quanto piú di poetica mercanzia gli venisse fatto di fabbricare: nessuna occasione si lasciava sfuggire, di scoccar quadrella al borsellino dei principi, delle dame, dei gentiluomini, le cui lodi andava ripetendo in prosa e in verso. Che un tanto maestro nell'arte di agitare il turibolo abbia dettato infinite necrologie, è naturale. Nulla val meglio della morte dei ricchi o dei potenti a sciogliere lo scilinguagnolo agli adulatori. Che da Luigi XII nel 1509 sia stato concesso, con solenne cerimonia, il lauro poetico a questo poetastro, non è cosa da farne le maraviglie. Lo Stoa aveva scritto allora allora un'opera latina in cui esaltava i trionfi di quel re: chi sa quante bellezze vi avrà saputo scoprire

l'occhio del glorificato! Nessuna musica suona piú deliziosa all'orecchio dell'uomo, di quella che risulta dal concento delle proprie lodi.

Del resto, non bisogna essere troppo severi col versificatore di Brescia. Quanti suoi confratelli in Parnaso seguivano la medesima strada, persuasi di poter giungere per essa, se non proprio ai fastigî del monte sacro, certo molto in su per grado e per ricchezza! Io non voglio tediarvi; ma non voglio neppure defraudarvi del piacere di far conoscenza col reverendo padre Benedetto Moncetti da Castiglione Aretino, che fu a Parigi anch'egli sotto Luigi XII, e vi raccolse onori e quattrini.

Grande come la misericordia di Dio era l'umiltà di questo frate morto in odore di santità. Come aveva pieghevoli la cervice e l'arco della schiena! Come si faceva piccino davanti ai principi e ai dignitari di Santa Chiesa! E che cosa non escogitava per ingraziarseli! Alla celebre marchesa Isabella d'Este Gonzaga il Moncetti prometteva un'opera da farla immortale, un'opera grande due volte Virgilio o Dante, composta di piú di 130 quinterni, dov'essa, la marchesa, sarebbe introdotta *trionfante sopra sette carri delle sette arti liberali.* Si capisce, che offerte di tal fatta coonestavano alcune richieste. E con tali mezzi, ora dall'uno ora dall'altro, a poco a poco molte belle cose riuscí il valentuomo ad ottenere! Egli saliva saliva.... Tanto che (eccoci a quel che importa) nel 1515 lo troviamo a Parigi vicario generale e commissario apostolico di tutta Francia ed Inghilterra. In quell'anno appunto morí Luigi XII. Poteva il Moncetti non commuoversi alla speranza di ricavare un incremento di guadagno dal farsi deploratore d'un re di

Francia e consolatore d'una sorella del re d'Inghilterra, com'era la vedova reggente? Eccolo, pertanto, mettere insieme un opuscolo, che uscí alla luce quell'anno stesso. Nel quale non è poco significante per noi trovare due sonetti in italiano indirizzati ad una inglese assisa sul trono di Francia. Già allora la nostra armoniosa lingua *e per mare e per terra battea l'ale* (2).

A Luigi XII succedette sul trono di Francia il re cavaliere, il padre delle lettere: Francesco I; il quale, appena cinta la corona, discese in mezzo a noi.

Già sotto Carlo VIII e Luigi XII l'Italia si era svelata in tutta la magnificenza della sua civiltà grecolatina agli occhi attoniti dei Francesi che l'avevano percorsa colle armi in pugno. Nulla d'inaspettato, pertanto, potea trovare il nuovo conquistatore di qua dai monti. Francesco I, cresciuto in mezzo ai trionfi sfolgoranti dell'umanesimo, fin dalla giovinezza aveva imparato ad amare nell'Italia la classica patria delle arti, delle scienze, della poesia. Le moli sorte nel suo regno, che alla fantastica originalità dell'architettura gotica di Francia accoppiavano la purezza di linee e la fine eleganza nei motivi ornamentali proprie dell'architettura italiana del Rinascimento, da un pezzo parlavano alla mente del giovine re con non minore eloquenza di quel che potessero fare a viva voce i nostri artisti migrati con re Carlo e re Luigi all'ombra dei gigli d'oro. E Francesco I, anima d'artista, tendeva l'orecchio a codesto linguaggio della pietra. Per lui non eran cosa morta le statue asportate d'Italia da' suoi predecessori: a quel modo che non cessavano d'occhieggiargli, di tra l'az-

zurro e l'oro delle candide membrane, le figurine alluminate nei manoscritti umanistici, ne' preziosi manoscritti già visconteo-sforzeschi o aragonesi, ora invidiato ornamento de' suoi palazzi.

Ma, se già da gran tempo Francesco I conosceva gli splendori artistici e letterarî d'Italia, non gli arrecò per questo minor gioia il poterli ammirare, venendo tra noi, da vicino e in tutta la loro splendidezza. Quando a Milano, ov'era entrato con magnificenza di console romano trionfante, egli ricevette i rallegramenti di Venezia (la fiera avversaria del suo antecessore) per bocca d'un latinista, poté sembrargli che al vincitore di Marignano porgesse omaggio l'Italia dotta, l'Italia del Poliziano, del Pico, del Bembo e di Leone X.

Questa discesa di Francesco I in mezzo a noi contribuí a determinare l'avviamento letterario e scientifico del suo regno: tornato in Francia, egli attese con ogni mezzo a diffondervi l'amore pei buoni studî. Era poeta, musicista e, se non dotto, dei dotti ammiratore. Far costruire palazzi stupendi a Fontainebleau, a San Germano, a Chambord; visitare in compagnia della sua *mignonne* lo studio d'un pittore; ecco gli spassi intellettuali di re Francesco. Quando poi si trattasse di sceglier professori per la Sorbona o di giudicare il pregio d'un letterato, Margherita d'Angoulême, sua sorella, la scrittrice che versava olio sul fuoco del già fervente mecenatismo di lui, gli prodigava consigli ed aiuti. Egli il braccio, ella era la mente.

Sorse per tal modo quel Collegio di Francia ch'è vivo e verde e glorioso tuttora. Nel quale subito docenti italiani furono chiamati ad insegnare ogni materia e

parte dello scibile. Ed egli stesso, il re, si dice che abbia voluto onorare una volta della sua presenza l'aula d'un professore italiano: quella dove, all'Università di Bruges, leggeva il gran lume della scienza del giure, Andrea Alciati.

Quanto alle arti belle, son noti gli onori resi da Francesco I al sommo Leonardo, le cui ossa riposano ad Amboise; son noti i trionfi che Andrea del Sarto ottenne col suo miracoloso pennello alla corte di quel monarca. E chi non sa le maraviglie del castello di Fontainebleau, in cui al tempo di re Francesco l'arte gareggiava colla scienza? Colà, nella sontuosa biblioteca da lui fondata, confluivano i codici greci e latini che, per reale comandamento, in ogni parte d'Italia i suoi ambasciatori raccoglievano o facevano trascrivere. Colà, sotto gli occhi del sovrano, lavoravano i nostri artisti. Ed anche oggi il visitatore, percorrendo quella delle gallerie del gran palazzo che s'intitola appunto dal nome del vincitore di Marignano, si sofferma con ammirazione dinanzi agli affreschi glorificanti per via di simboli quel re, che tutta l'adornano; e uno fra essi attrae singolarmente, pel soggetto, la sua attenzione: l'*Introduzione delle belle arti in Francia sotto il re Francesco.* Li dipinse un fiorentino: Rosso del Rosso; gli fu compagno nell'opera il Primaticcio.

E, raccolti fra noi a centinaia, commessi ai solenni maestri di cui si gloriava l'Italia di Leone X, oggetti d'arte innumerevoli di giorno in giorno accrescevano la magnificenza delle dimore reali. Francesco I di rado seppe resistere alla tentazione d'andare a vedere un quadro non ancora finito, di cogliere uno scultore alle

prese col marmo o col metallo onde aveva a uscire, in capo a qualche settimana, l'opera d'arte desiderata; e piú volte i buoni Parigini lo videro indirizzarsi, lungo la sinistra della Senna, alla volta del Petit Nesle. Non andava a visitare colà né un conte né un duca! Benvenuto Cellini, per volontà del re castellano del Petit Nesle (o, com'ei diceva, del « Piccolo Nello »), era un orefice, nulla piú, e, per giunta, un reduce dalle prigioni del papa, un cervello balzano, avvezzo a dipartirsi nella vita dalle norme della morale quanto nello scrivere da quelle della grammatica, un uomo petulante, ciarliero e mordace. Ma che cosa non avrebbe fatto perdonare alla lingua dell'artefice fiorentino quella sua mano, con cui trattava cosí maestrevolmente lo scalpello, il cesello, il bulino e la penna? (3)

Ed ora non vi dispiaccia, o Signori, di far conoscenza coi membri piú cospicui della colonia letteraria italiana di Parigi, qual'era circa la metà del regno di Francesco I. Ce la farà sfilare dinanzi un contemporaneo: l'Amomo.

L'Amomo? Chi era costui? dirà piú d'uno de' miei uditori. E con ben maggiore ragione che Don Abbondio parlando di Carneade; daccché non sappiamo ancora con certezza chi si nascondesse, tre secoli e mezzo fa, sotto quel pseudonimo, non ostante le ricerche fatte e le congetture messe innanzi. Ma questo poco importa. Importa bensí di sapere, che c'è un suo libretto, intitolato *Rime toscane per madama Carlotta d'Isca* (una gentildonna parigina e a Parigi dimorante), nel quale rivive, rappresentata come in iscorcio, la cólta società che attor-

niava sulle rive della Senna il re cavaliere, e questi vi appare, scettrato corifeo dei poeti galanti, alla testa d'uno stuolo di sacerdoti delle Muse, italiani e francesi. Questi ultimi sono due: Jacopo Colin, piú che per certi suoi carmi, noto pel socratico naso, e da ricordarsi con gratitudine da noi perché la sua opera principale è una traduzione del *Cortegiano,* e il Saint-Gelais, celebratissimo fra i poeti dei tempi di re Francesco.

Melin de Saint-Gelais, che nelle membra esili chiudeva un'anima d'artista, visse in Italia gli anni migliori della sua giovinezza, e molto di meglio delle spinose sottigliezze del giure, ch'era venuto a studiarvi, imparò nella nostra terra sorrisa allora da tutti gli splendori del Rinascimento. Imparò prima di tutto a fabbricare sonetti. È suo vanto l'aver quasi connaturato alla poesia francese questa forma metrica italiana, che fu subito adottata oltremonte da tutti, e da taluno resa perfetta. Imparò inoltre la nostra lingua, sí da poterla scrivere e parlare (come del resto facevano anche il re, Margherita d'Angoulême e non pochi personaggi della corte); e ora imitando l'Ariosto, ora il Petrarca, ora il Trissino, ora il Bembo, prese a foggiare ne' suoi versi francesi pensieri italiani sovra stampo italiano. Il Bembo, che la nostra lirica smarrita per gli angiporti d'un bizantinismo rammodernato doveva in séguito ricondurre sulla via maestra della poesia petrarcheggiante, si era per la prima volta presentato al pubblico con un capitolo in terzine intessuto da capo a fondo di stravaganti sottigliezze sulla natura dell'amore, proprio come quelle della scuola poetica ch'egli poi combatté. Melin lo lesse, lo gustò, lo tradusse, e senza scrupolo lo spacciò per suo.

Di tale scelta nessuna maraviglia, chi per poco conosca Melin de Saint-Gelais, pretino biondo ed azzimato, tutto inchini pei gentiluomini e tutto sorrisi per le belle signore, che, mentre non indietreggiava dinanzi alle nudità ed alle licenze dell'epigramma, sapeva anche rattenere la sua caustica vena, per istillare invece la quintessenza della galanteria piú lambiccata. Oh le belle poesiòle, tutte guizzi, luccichíi e scoppietti, di quest'abile pirotecnico dell'arte della parola! Oh il degno predecessore dei cerimoniosi abati del Settecento, corteggiatori instancabili di dame e non meno instancabili fabbricatori di canzonette da cantare al cembalo e d'arcadiche *pastorellerie!* Io m'immagino il bravo Melin ritto in piedi col liuto fra le mani in mezzo al circolo dei cavalieri e delle gentildonne. Un mormorio di lodi accompagna le sue meditate improvvisazioni; interiezioni ammirative salutano ogni sua ingegnosa trovata. Ed egli canta: « Disperato e sul punto d'impiccarmi, io pregavo la Morte che mi venisse a pigliare. Ella avrebbe voluto compiacermi, e tirò il suo strale diritto al cuor mio. Ma, vedendolo tutto irto dei dardi già scagliativi da Amore, non seppe trovarvi posto pel suo! » Niente di piú raffinato, come vedete, sapranno escogitare in séguito fra noi il Marino e in Francia il Voiture. Ma già prima di Melin per effetto delle frecce d'Amore era diventato un porcospino, o, paragone piú nobile, un S. Sebastiano, il nostro Antonio Tebaldeo:

> Non piú saette, Amor! Non v'è piú ormai
> loco nel corpo mio caduco e frale
> dove si possa adoperar lo strale.

E il Tebaldeo, per l'appunto, e gli altri poeti italiani che nel Quattrocento anticiparono il secentismo, sono i modelli prediletti dell'abate cinquecentista francese. Anch'egli si rivolge poetando al cagnolino che scodinzola sulle ginocchia dell'amata; anch'egli celebra i guanti portati dalla sua bella; anch'egli brucia pel fuoco dell'amore, ed è inzuppato dalla pioggia delle lagrime. I versi melati di Melin (il bisticcio, Dio me ne guardi, non è mio; correva, vivo il poeta, per le bocche di tutti) hanno lo stesso sapore, stucchevolmente dolciastro, di quelli dei nostri antesignani quattrocentisti del *preziosismo*. Noi, pertanto, la sua famigerata *mignardise* non disgusta. Senza valicare le Alpi o il Tirreno, vi abbiamo fatto la bocca da un pezzo.

Del drappello dei poeti italiani viventi alla corte di re Francesco che l'Amomo ci fa sfilare dinanzi, a noi importa quasi unicamente il primo: Luigi Alamanni (4).

Questo fuoruscito, il cui nome si collega alle ultime battaglie della libertà fiorentina, stabilitosi in Francia, consacrò tutto sé stesso ai servigi ed alla glorificazione di Francesco I. E questi lo amava. Grazie alla sovrana munificenza l'Alamanni possedeva un gradito recesso ove attendere, lontano dal rumore del mondo, agli studi geniali. Quivi, in mezzo al verde dei boschi e al lucido tremolare delle acque correnti, sotto un bel cielo azzurro che gli ricordava quello della sua Toscana, il gentile poeta compose il meglio dell'opera sua. La donna del cuore, Batina Larcara Spinola, era là: non lungi da quelle rive della Durenza, che un tempo avevano ve-

duto crescere il *verde lauro* cantato da ben piú celebre poeta, ed ora vedevano dispiegare il rigoglio delle frondi la *ligure pianta* cara all'esule fiorentino.

Luigi Alamanni aveva dunque ragione d'esser grato al monarca francese. Inoltre, doveva sinceramente ammirarlo. Che novità inaudita, fuori d'Italia, un re che legge la *Ciropedia*, che parla l'italiano e il latino, che nelle ore d'ozio scrive intorno ai *Sette a Tebe;* e una corte ove le principesse reali studiano il greco, dettano versi in francese e in italiano, raccolgono cimelî librarî! La delfina Caterina de' Medici, Margherita d'Angoulême e l'altra Margherita, figliuola del re (còlta e gentile fanciulla, che andrà sposa ad Emanuele Filiberto di Savoia), incarnavano benissimo, per piú rispetti, la rifiorita civiltà italiana, e tutte e tre ebbero fra i loro famigliari l'Alamanni. V' immaginate gli amabili sorrisi con cui egli sarà stato accolto in quella specie di accademie finemente aristocratiche del Louvre e di Fontainebleau, ove le dame andavano in visibilio dinanzi alle bellezze di Dante e del Petrarca, se non forse piú ancora dinanzi a quelle dei giovani lettori e spositori di que' poeti, venuti dall'Italia?

Pertanto, alla corte di Francia l'Alamanni non poteva sentirsi straniero. Nel primo volume delle sue *Opere toscane* c'è ancora il rimpianto del «dolce nido» lasciato preda di artigli rapaci, delle belle donne corteggiate sulle rive dell'Arno. La ferita, recente, sanguina. Ma col volgere degli anni, a poco a poco, essa diventa cicatrice: lungo le rive della Senna e della Durenza nuove chiome d'oro, nuove stellanti ciglia *pungono d'amorosa spina* (per dirla colle sue parole) il cuore del poeta.

Quando pensa alla città natale, altro non sente piú oramai, se non quello struggimento acuto ma passeggero, che suole apportare il ricordo d'un dolce passato irrevocabilmente trascorso, al quale sia succeduto un presente non isgradevole. Egli ama la Francia; ama quelle città turrite, quelle aperte e liete campagne, che sembrano sorridere all'esule ed aprirgli le braccia; ama quelle sale dorate per le quali lo accompagna un mormorio lusinghiero, mentre le dame non gli sono avare di sorrisi e (dobbiamo credergli) di baci.

Con la sua Firenze, del resto, o, per dir meglio, co' Fiorentini, l'Alamanni si serbava, anche lontano, in relazioni strette: egli era una specie di patrono di quanti dalle rive dell'Arno invocassero la liberalità del re di Francia o della Delfina, loro conterranea. Su Benvenuto Cellini l'attenzione di Francesco I fu richiamata proprio da lui; inoltre, messer Luigi protesse l'insuperato artefice in ogni occasione, e sua moglie tenne a battesimo una figlioletta spuria di Benvenuto. Ancor piú notevole quello ch'egli fece in favore di Niccolò Martelli. Uomo di grassa pasta e d'una vanità che non c'indispettisce perché ci fa sorridere, questo mercante, smanioso del poetico alloro, s'era fitto in capo di vivere dei proventi della Musa, ed aveva scelto per campo de' sognati trionfi il medesimo dell'Alamanni: la Francia. Dopo aver cercato d'ingraziarsi con omaggi in rima Caterina de' Medici, il Duca d'Orléans, il cardinale di Lorena, nel 1543 egli partí, pieno di grandi speranze, alla volta di Parigi. Gli amici, i colleghi dell'Accademia Fiorentina, lo invidiavano; a quel bell'umore del Lasca

già pareva di vederlo tornare carico di bei ducati e di gemme,

> che vi faran donare
> sol per le vostre rime alte e divine
> donne, madonne, duchesse e delfine.

Il disinganno fu crudele. Che doccia fredda ai gallofili ardori del buon Martelli questa gita di Francia! Il cardinale di Lorena, da lui tanto lodato, « mi domandò — racconta il pover'uomo con un tremito di sdegno nella voce — *qui es-tu?* (che pur almeno avesse detto *qui êtes-vous?*), e mi dimostrò, in dieci giorni ch'io soprastetti a mie spese, che non mi volea conoscere ». Senza l'aiuto dell'Alamanni e della sua consorte, la quale lo introdusse al cospetto della delfina Caterina de' Medici, italiana; per la liberalità dei Francesi, avrebbe potuto morire di fame. E' sarebbe rimasto — sono sue fiorentinesche parole — « come i buoi di Noferi: in su il mercato, condannato ne' disagi e nelle spese ». Tornò pertanto in Italia, radicalmente guarito (vado spigolando nelle sue lettere) dalle « albagie franciose », lieto di potersene vivere « in quella quiete che Dio vuole » sotto l'egida del Duca della sua Fiorenza, deliberato di « morire piú tosto in sur una osteria in Italia, che essere in Francia *mignon du roi* ».

Ma che s'ha a pensare di quest'esito della gita transalpina del Martelli? Dovremo per esso detrarre qualche cosa da ciò che s'è detto della protezione concessa in Francia ai nostri letterati nel Cinquecento? Tutt'altro! Anzi, il non aver fomentato le velleità artistiche di quel mercante poeta è titolo d'onore pei Francesi; poiché prova

che anche in fatto di cose nostre cominciavano a sceverare il grano dal loglio. La stessa sorte che al Martelli toccò a due altri di quei poeti italiani stabilitisi oltralpe che annovera l'Amomo; i quali furon riconosciuti in Francia per quello che erano: venditori di lucciole per lanterne, somiglianti ai ciarlatani che sulla soglia delle loro baracche additano con gran fracasso di timpani le stravaganti figure dei cartelloni. Alludo a Gabriello Simeoni e a Giulio Camillo Delminio.

Quanto al Simeoni, uno dei piú bislacchi e insieme dei piú fecondi poligrafi del suo secolo, se unite all'inesauribile fertilità dello Stoa la vanità ciarliera del Martelli, avrete un'idea di quel ch'egli si fosse. Nessuna maraviglia, pertanto, se cercò invano fortuna di là dai monti, e se di ciò fece doglianze infinite. Povero messer Gabriello! astrologo, poeta, storico, filosofo, numismatico, antiquario, cabalista e... chi piú n'ha piú ne metta! Come all'idropico, la smisurata gonfiezza gli doveva esser cagione di tormenti indicibili. Egli si sentiva pieno zeppo d'inaudite qualità d'ingegno e d'animo (leggete l'epitaffio che si fece da sé, non fidandosi degli altri), e il mondo non mostrava di avvedersene, e la bella e potente Diana di Poitiers faceva gettare in un canto i suoi doni di libri e di medaglie! Questo lo rendeva bilioso, irrequieto, e lo induceva a tentare tutti i rami dello scibile, tutte le industrie della ciarlataneria, tutte le arti della maldicenza, tutti i meandri dell'adulazione; macerandosi in istudî continui, strani, disparati, notte e giorno, febbrilmente, come inebbriato da un suono fallace d'applausi, che non era se non l'eco dei molti che a sé largiva egli stesso.

E il medesimo, su per giú, è da dire di Giulio Camillo Delminio. Costui, spacciandosi per possessore di segreti destinati a rinnovare la scienza e chiedendo alla cabala e all'alchimia quell'aureola di divinità che cingeva il capo del famoso Aretino, andava girando pel mondo (e fu qualche tempo anche in Francia) in traccia d'illustri orecchi da rintronare colla sua parlantina. Insomma, la qualità degli uomini di lettere italiani convenuti, regnante Francesco I, alla corte del Cristianissimo corrispose molto male al suo buon volere. Se si eccettua l'Alamanni, nel quale la devozione del cortigiano non impediva l'amore sincero per l'arte, gli altri erano avventurieri che miravano a far quattrini, continuando in peggio la tradizione degli Stoa e dei Moncetti. Nondimeno, in Francia essi furon letti, imitati, tradotti, e non mancò chi si facesse bello anche delle loro spoglie.

Il regno di Francesco I segna appena la fase iniziale dell'*italianismo* nella patria del Rabelais. Esso italianismo non solo continua, ma si rafforza, al tempo di Caterina de' Medici, la quale trasse alla corte di Francia (per dirla con Enrico Stefano) una piccola Italia.

Fioriva allora oltralpe Pietro Ronsard, poeta vero e anc'oggi tenuto in molto conto. Straordinaria la fama di cui questi godette a' suoi tempi! La sventurata Maria Stuarda andava in estasi leggendo le poesie di lui; Carlo IX lo visitava nella solitudine campestre di San Cosimo; il coro degli eruditi salutava nel Ronsard l'Omero, il Pindaro, il Teocrito, il Virgilio, l'Orazio della Francia. Ebbene, quest'idolo di tutta una nazione, questo poeta lodato come innovatore e creatore, in molta parte

delle sue rime è un elegante plagiario. Piacque ad altri raffigurarselo *le nez sur les livres latins, arrachant des griffes et des dents les lambeaux de l'antiquité.* Che anche sui libri italiani egli abbia fatto qualche cosa di simile, se ne accorge subito chi si metta a fargli un po' i conti addosso. Il segreto della sua gran fama sta senza dubbio nell'aver egli rinnovato in Francia tutta la tecnica della poesia. Basta confrontare colle sue *Odi* le *Lunettes des princes* del Meschinot (quelle povere *lunettes* che Carlo V ancora adattava al suo naso imperiale, ma che oggi a nessuno viene in mente d'adoprare), per veder subito che passo gigantesco abbia fatto col Ronsard la musa francese. Ora, gli spedienti tecnici usati da questo poeta a tale intento, piú che dalla Grecia e dall'antica Roma, gli furono somministrati dall'Italia del Petrarca e del Bembo, dall'Italia, ove la tradizione della forma artisticamente lavorata è secolare. Il Petrarca e il Bembo: ecco appunto i principali ispiratori della musa ronsardiana.

Se non è una spiritosa invenzione, il Branthôme, trovandosi a Venezia da un libraio e avendo domandato un esemplare del Petrarca, si sarebbe sentito dire da un gran signore italiano lí presente, il quale conosceva molto bene la Francia e i Francesi: — Come? Venite a cercare un Petrarca fra noi? O non ne avete a casa vostra uno due volte piú grande? — A questo signore non saprei dare tutti i torti. Nel Ronsard un Petrarca lo avevano i Francesi. Avevano... la scimmia del Petrarca. Il corifeo della *Pléiade* copia le rime per Madonna Laura, e copia da quelli che, come il Bembo, le hanno copiate. Lo stesso fanno gli astri minori di quella pleiade, come

il Du Bellay, il De Baïf, Pontus de Tyard. Anzi, Giovanni Antonio de Baïf, il piú fecondo, tradusse ed inserí senz'altro nel suo canzoniere sonetti del Sannazzaro, del Bembo, dell'Ariosto, perfino del Petrarca, spacciandoli come proprî e dimostrando in tal modo anche la sua grande famigliarità col nostro idioma; naturalissima in lui, nato a Venezia da un umanista venuto fra noi ad assodare la sua classica cultura (5).

Piú la forma che la sostanza, piú lo stile che i soggetti eran cura e tormento degli scrittori. Pareva non piccola lode per uno straniero l'aver saputo uguagliare e a volte superare, descrivendo o immaginando le medesime cose, noi eredi legittimi e diretti della latinità: la *bonne grâce*, la *gentillesse* della traduzione, a giudizio d'un Etienne, d'un Pâquier, facevano dimenticare il testo. E non di rado per garbo e per gentilezza si scambiava l'affettazione o la smanceria. Il De Baïf nella *Francine*, Oliviero de Magny nei *Souspirs* hanno imitato di preferenza ciò che la nostra lirica del Cinquecento, ed anche del Quattrocento estremo, aveva di piú raffinato e di piú artifizioso. Pontus de Tyard ci offre nelle *Erreurs amoureuses* un vero e proprio canzoniere da petrarchista del genere di quelli, italiani, della fine del secolo decimoquinto, imbevuti di preziosità e zeppi di concettini, lambiccature ed eleganze faticosamente accattate (6).

Ma questa malattia dell'*italianismo* giunse presso i nostri vicini alla sua fase piú acuta sotto Enrico III, principe cólto ed eloquente, che parlava bene la nostra lingua, ed era stato educato nelle lettere dal celebre

Amyot, imitatore dei prosatori nostri. Egli non solamente si circondò di letterati italiani, ma volle risentire in Francia quelle compagnie di comici che di fuga aveva potuto ammirare nel suo soggiorno a Venezia. Inoltre, prese grandissimo piacere di quel nuovo ibrido linguaggio di corte, franco-italiano, ch'è berteggiato nei famosi dialoghi d'Enrico Stefano. Quest'arguto filologo senza dubbio esagerava lardellando di tante voci italiane con desinenza francese periodi a volte brevissimi messi in bocca al suo tipo di italofilo, Monsieur Philausone. Non è credibile che alla corte di Francia sia mai esistita persona capace di parlare proprio in questo modo: « Je « m'en allais un peu à space, car j'ai cette usance de « spaceger après le past, et même quelque volte inconti- « nent après, quand j'ai un peu de fastide ou de martel « in teste.... Si je n'étais un peu straque, il me basteret « l'anime d'accompagner votre seigneurie ». Ma, se lo Stefano qui ha raccolto insieme molti degl'italianismi che correvano per le bocche dei Francesi, è un fatto che il linguaggio doveva essere in quella corte italianeggiante molto ibrido, e che vi si cercava con tutti i modi di levigar le asprezze, smussare gli angoli e tornire i contorni all'idioma un po' scabro del Rutebeuf e del Villon. Né poteva essere altrimenti, fra gentiluomini innamorati della lucida politezza aristocratica, raffinatamente classica, della nostra prosa e poesia del Cinquecento.

Ed anche questa prosa e questa poesia ebbero allora in Francia accoglienze trionfali. Appunto ad Enrico III dedicava il Malherbe le sue *Larmes de Saint Pierre imitées du Tansille*, in cui le ottave costituenti il primo nucleo del vasto poema tansilliano son travasate in istrofe

senarie di alessandrini senza sostanziali mutamenti [7]. Ed era fra i glorificatori di quel monarca Giovanni Passerat [8], che in sonetti all'italiana, o svolgenti motivi italiani, non solo imita dall'Ariosto e dal Petrarca [9], ma abbonda di *concettini* imparati dai nostri verseggiatori [10]. Il noto carme di costui a esaltazione del Niente svolge in esametri latini pensieri già esposti da un cinquecentista italiano, Francesco Coppetta dei Beccuti da Perugia, nel suo non meno noto capitolo ternario *In lode di Noncovelle* [11].

Ma non voglio qui ora, né volendo potrei, tessere la storia dell'*italianismo* durante i regni (di necessità inseparabili) d'Enrico III e d'Enrico IV. Lasciando pertanto da parte altri scrittori che, come i satirici Vauquelin e Régnier [12], non poco debbono alla letteratura nostra, mi restringerò a dire brevemente del nuovo astro spuntato in questo tempo nel cielo della poesia francese ad offuscarvi la stella piú luminosa della *Pléiade*.

Al Ronsard Enrico III e i gentiluomini del suo circolo anteponevano il piú cortigiano e il piú abate dei poeti: Filippo Desportes [13]. Fu costui, quanto ai modi della sua arte, un vero italiano camuffato alla francese. Nel 1604 si pubblicavano a Lione in un opuscolo quarantatré poesie di lui con a fianco i modelli italiani, imitati servilmente o tradotti, ch'egli s'era ben guardato dall'additare [14]. Il vecchio poeta se la cavò da uomo di spirito: « Dagl'Italiani — disse — ho tolto ben piú che non s'affermi! Se l'autore dell'opuscolo si fosse presa la briga di rivolgersi a me, gli avrei dato su quest'argomento indicazioni preziose... ». D'altra parte, perché avrebb'egli dovuto accorarsi di tale rivelazione od aver-

sene per male? Tutti in Francia a quel tempo copiavano a cuor leggiero dagl'Italiani. E le copie potevano esser poste a riscontro degli originali senza troppo scapitarne nell'estimazione della gente, purché apparissero maestrevolmente colorite.

Il guaio è, che quelle quarantatré e le altre molte imitazioni del Desportes dagl'Italiani sono, invece, deturpazioni dei modelli. Egli aveva in arte gusti perversi: linfatico, dissimulava col belletto il suo pallore. Già conosciamo Melin de Saint-Gelais. L'abatè di Tiron è legittimo erede dell'abate d'Angoulême. Volete una piú chiara idea della sua « maniera »? In un sonetto egli spiega alla donna amata che cosa sono le gocce che gli colano giú per le guance:

C'est une eau que je fais de tout ce que j'amasse
de vos perfections et de cent mille fleurs
de vos jeunes beautez, y mêlant les odeurs,
les roses et les lis de votre bonne grâce.
Mon amour sert de feu, mon cœur sert de fourneau...
mon œil sert d'alambic par où distile l'eau.

E la poesia del Desportes somiglia a quest'acqua miracolosa. Essa è come un liquido miscuglio d'orpello e similoro fusi nel crogiuolo petrarchesco, stillatovi dentro, coi lambicchi della galanteria, il succo di mille aromi venuti dall'Italia. Dove non ha copiato, egli ha fatto opera di mosaico, o ha svolto alcun motivo tradizionale; certo, non ha mai ascoltato le voci della natura e del sentimento, ispiratrici dei poeti veri.

Piú che a qualsiasi altro de' nostri rimatori, il Desportes somiglia al Tebaldeo e ad Angelo di Costanzo:

ben t'avvedi, che su questi poeti raffinati e strampalati ha formato il suo gusto. Poiché colle lagrime egli fa crescere il mare, e co' sospiri vi suscita tempeste; anzi, i suoi stessi pianti formano un mare, nel quale naviga. L'anima del disgraziato, avvezza nei fornelli d'amore, arde come una fiaccola; ma l'incendio non trionfa delle acque del pianto.

È un fatto! Quando si mentisce il sentimento, di rado ci si arresta sulla china delle ingegnose deduzioni. Cosí altrove il nostro abate, avendo detto di voler innalzare un tempio alla sua donna, non sa tenersi dal soggiungere, che il proprio corpo ne sarà l'altare, l'occhio la lampada votiva, e che egli vi canterà l'offizio. La sua bella poi ha un par d'occhi, l'uno dolce e l'altro furioso (genere di strabismo, vedete! novo di zecca), da cui escono palle capaci di sterminare gli Ugonotti. Con le quali iperboli vanno di pari passo gli sdilinquimenti della galanteria:

Parmi ses blonds cheveux erraient les amourettes...
Sur les lis de son sein voletaient les avettes....
Dieux! que d'heureux tourmens! que d'aimables langueurs!
que d'hameçons cachez! que de flammes secrettes!

E quanti cuori impigliati nelle chiome di lei! Il povero poeta sviene ogni giorno....

Questa cosí larga imitazione dai nostri poeti in poeti francesi appartenenti alla generazione del Ronsard o alla immediatamente successiva del Desportes, studiata un po' da vicino, ci aiuta a capire perché la Francia e l'Italia somiglino a due sorelle che, oltre ai vincoli del sangue, abbiano fra loro anche quello d'un'intellettual

parentela, in grazia della quale paiono fatte per intendersi e per amarsi. Poiché, se dagl'imprestiti ricevuti da noi nel secolo dell'Ariosto e del Bembo la poesia francese non si può dire ch'abbia guadagnato gran che quanto ai pensieri ed agli affetti; se la nostra lirica del Cinquecento non ha infuso sangue nuovo in quella della nazione vicina (né avrebbe potuto, essa che languiva d'anemia!); quanto all'estrinseco dell'arte, proprio da noi i cinquecentisti francesi hanno imparato a lavorare sottilmente la frase, a dare salda compagine ai periodi, ad ottenere nel verso armonia varia e gradevole. Studiando lungamente ed amorosamente i modelli squisiti di linguaggio poetico, che l'Italia del gran secolo offriva in tanta copia all'ammirazione degli stranieri, i Francesi dei tempi di Francesco I, di Caterina de' Medici, d'Enrico III prepararono alla loro letteratura, destinata a tanta gloria e a tante vittorie negl'incruenti campi del pensiero, destinata a diffondere tanta luce di scienza e di poesia sulle altre nazioni, il secolo d'oro del Corneille, del Racine, del Boileau, del Molière.

Debiti e crediti, fra noi e i nostri fratelli, si equivalgono. Che se i Francesi nel Rinascimento appresero di qua dai monti le grazie della poesia e il magistero dello stile, nell'età media essi avevano somministrato all'Italia la materia epica e romanzesca, le forme e gli avviamenti della lirica; nell'età moderna le hanno insegnato i benefizî inestimabili della libertà nel pensiero, nell'arte e nella vita civile.

Per ciò è gradito agli studiosi d'oggi, italiani e francesi, venire insieme riandando quanto ha di comune la storia intellettuale di due popoli che la barriera delle

Alpi divide, ma affratella l'identità d'attitudini ed istinti, di pregi e difetti, di gusti e tendenze. E anche per ciò noi Italiani abbiamo ragione di andare orgogliosi di questa cara e nobile patria nostra. Alla quale lasciamo che chi non intende l'alta missione da essa compiuta nel mondo rimproveri d'essere stata un po' troppo innamorata del bello per sé stesso, un po' troppo noncurante, in arte, della novità del pensiero. È gloria bastevole per la terra che vide nascere nel volger di pochi secoli Dante e il Petrarca, l'Ariosto e il Tasso, Raffaello e Michelangelo, Leonardo e Galileo, l'aver educato, non dirò già la Francia soltanto, ma tutta l'Europa civile, all'amore ed al sentimento del bello, e l'aver poi cooperato ad avviarla anche all'indagine, rigorosamente scientifica, del vero.

NOTE

(1) Compendio qui ciò che piú largamente esposi negli *Studî di storia letter. ital. e straniera*, Livorno, Giusti, 1895.

(2) Anche per ciò che qui si tocca, vedi gli *Studî* ora citati.

(3) Rimando per piú minuti particolari su ciò che si riferisce a re Francesco e agl'Italiani da lui protetti, al mio saggio *Le lettere italiane alla corte di Francesco I re di Francia*, nei citati *Studî*.

(4) Chi voglia copiose e sicure notizie intorno al miglior poeta italiano della corte di Francesco I legga il recente volume di H. HAUVETTE, *Un exilé florentin à la cour de France: Luigi Alamanni*, Parigi, Hachette, 1903.

(5) In una comunicazione fatta al Congresso Internazionale di Scienze Storiche del 1903 (negli *Atti* del Congresso medesimo, IV, 161 sgg.) trattai di alcune inosservate imitazioni italiane nel De Baïf e nel Passerat.

(6) Vedi un mio scritto *Du rôle de Pontus de Tyard dans le pétrarquisme français*, nella *Revue de la Renaissance* di Parigi, N. S., I [1901], 43-55.

(7) Vedi E. BINI, *Di un poemetto giovanile di Fr. de Malherbe*, Pisa, Mariotti, 1903, ed A. COUNSON, *Malherbe et ses sources*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1904, pp. 162-66.

(8) Il Passerat fu in Italia, e ci resta di lui un'ode sull'entrata di Enrico III a Ferrara, che manifestamente è stata scritta e presentata al re in Ferrara stessa (cfr. la cit. mia Comunicazione).

(9) *Les poésies françaises de* JEAN PASSERAT, con prefazióne e note di P. BLANCHEMAIN, Parigi, Lemerre, 1880, I, 175-6, II, 70.

(10) *Ivi*, II, 11, 12, 13, 20, 32, 37, 39, 42.

(11) Il capitolo del Coppetta comparve per le stampe nel 1580 fra le rime di questo verseggiatore (cfr. A. SALZA, nel Suppl. 3° al *Giorn. stor. d.*

lett. italiana); il *Nihil* del Passerat fu composto nell'82. Tutto induce a credere, che il Francese abbia mutuato dall'Italiano il concetto e qualche particolare del suo carme; tanto piú che le rime del poeta umbro sappiamo essere state lette ed imitate anche dal Desportes, amico e corrispondente del Passerat.

(12) Cfr. VIANEY, *Mathurin Régnier*, Parigi, Hachette, 1896.

(13) Anche ciò che qui si dice del Desportes è riassunto da' miei *Studi* cit., pp. 346-68.

(14) Cfr. *I plagi di Filippo Desportes*, ivi, pp. 431-39.

GIACOMO LEOPARDI POETA (*)

(*) Discorso commemorativo letto nell'Aula Magna dell'Università di Padova il 29 giugno 1898 e pubblicato subito dopo in opuscolo (Padova, Tip. Randi).

Uno storico — forse il solo tra i moderni, al dire del Leopardi, che abbia filosofato circa gli avvenimenti attenendosi alla cognizione della natura umana e non ad una certa scienza politica rimota dalla scienza dell'uomo — ancor nel secolo dell'Ariosto e del Bembo scriveva: « Lo ingegno piú che mediocre è dato agli uomini per loro infelicità e tormento; perché non serve loro altro, che a tenergli con molte piú fatiche e ansietà che non hanno quegli che sono piú positivi ». Quest'aurea sentenza di Francesco Guicciardini [1] fa al caso nostro: nell'eccesso d'intelletto sta la cagion prima degl' inauditi affanni del Poeta che, per fortuna d'Italia e per sua propria disavventura, aprí gli occhi alla luce, or sono cent'anni, in questo giorno.

Che il genio, lungi dall'essere l'equo temperamento delle qualità interiori, ne dinoti anzi, come che sia, un disquilibrio, non è punto una scoperta dell'odierna psicologia scientifica. Egli stesso ciò affermava, il grande Recanatese [2], e piú che pensarlo, doveva sentirlo. Che, d'altra parte, tale disquilibrio arrechi travaglio fieris-

simo, e che la maggiore intensione di vita, finezza d'intelletto e mobilità d'immaginativa tolga al genio, con la piena signoria di sé stesso e la risolutezza del deliberare ed eseguire, il modo di provvedere in tutto alle necessità della vita, è logico, è naturale, ed anche questo ha espresso chiaramente Giacomo Leopardi. Nella famosa lettera all'Jacopssen ([3]) egli lamentava il soverchio della vita interiore, che traevalo a voler tutto abbracciare del mondo esterno, mentre tutto gli sfuggiva, appunto perché inferiore alla sua capacità. E nel fatto il genio, sempre scontento di sé, sempre diffidente delle sue forze per quella sovrumana idea di perfezione in cui si specchia, non sa fare quello che ogni altro fa, non sa pensare quel che ogni altro pensa: aspirazioni infinite in lui contrastano con la piú ristretta facoltà d'operare nella vita, tra gli uomini. E gli uomini, nella loro bruta mediocrità, non l'intendono, lo commiserano spesso: piú astiosi verso quell'*anomalia* che trascende audace, sprezzante, il loro grado, che verso l'anomalia inferiore, suscettiva di dispregio, l'anomalia della delinquenza.

L'infelicissimo cantore della *Ginestra* fu un *genio;* non è da dubitarne. Precoce, autodidatta, egli ha cavato dalla sua propria mente una dottrina filosofica, egli ha creato una poesia nuova in Italia e nel mondo per la perfetta fusione del sentimento col pensiero dentro all'involucro cristallino della forma. Accostiamoci, dunque, riverenti al mistero della sua anima; nella quale non vorremo (coi novissimi perscrutatori di essa) ravvisare come ingenito ciò che altro non è, se non il detrito depostovi dall'onda dei mali, sopravvenuta al poeta con

impetuoso furore! Certo l'intelletto preponderava tra le sue facoltà psichiche: ne' regni del pensiero il Leopardi spaziò senza posa, senza scopo bene spesso, affannosamente. Ma non soverchiava: ché il sentimento v'era anch'esso esuberante e il cuore aperto ad ogni affetto prima che in lui alla natura facesse forza la coscienza dell'infinita vanità del tutto. Quante volte sappiamo aver egli palpitato nell'udire un solo verso dei sommi poeti! (4) Quante volte, negli austeri silenzî della biblioteca paterna o nel chiuso della sua cameretta, un'improvvisa visione fulgida e gentile gli metteva tutta l'anima in tumulto! Oh la donna, l'amore! I diletti del cuore e la contemplazione della bellezza! « Io non ho mai sentito « tanto di vivere — scriveva ne' suoi *Pensieri* — quanto « amando, benché tutto il resto del mondo fosse per me « come morto » (5). Era una sete dell'anima, il « furore d'implacato desio » dell'*Ultimo canto di Saffo*. « Amami perdio — supplicava al fratello Carlo — ho bisogno d'amore, amore, amore, fuoco, entusiasmo, vita! » (6).

Benissimo dunque — checché altri ne pensi — Arturo Graf, volendo usare il linguaggio della nuova psicologia, chiamò il Leopardi *un intellettuale sensitivo* (7). « E ferve d'intelletto il tuo sospiro », fin dal 1834 aveva cantato di lui Alessandro Poerio (8). A codesta squisita sensitività andava poi congiunto un ardore d'immaginazione, che né gli studî severi, né l'abito del meditare, né le infermità valsero ad ammorzargli. Fantasticare solitario e fantasticando perdersi negli spazî interminati fu suprema voluttà pel Leopardi, come per Giangiacomo Rousseau. Nell'*Infinito* — la piú breve e forse la piú bella delle sue poesie — una siepe gli esclude lo sguardo

dalla maggior parte dell'orizzonte; ma per l'impedimento della vista la potenza fantastica, stimolata anche dalle suggestioni dell'udito, sí fieramente opera in lui, che *per poco il cor non si spaura:*

> Mi sovvien l'eterno
> e le morte stagioni, e la presente
> e viva, e il suon di lei. Cosí tra questa
> immensità s'annega il pensier mio,
> e il naufragar m'è dolce in questo mare.

Tale la natura aveva creato il Leopardi; tale egli si serbò nell'adolescenza, prima che una fatale malattia, avvelenandogli il corpo, gli abbeverasse anche l'anima di fiele. Non è da dire con che tranquilla e serena costanza dai dieci anni in poi attendesse agli studî di filologia il maraviglioso giovinetto: con che fede nel proprio ingegno, con quali speranze, con che cuore. Il plauso di pochi bastava a non fargli vagheggiare altro riposo alle sue fatiche, che nel sicuro porto della gloria. E con la gloria, miraggi piú ingannevoli, ma non meno ridenti, lo allettavano. Nella prigionia claustrale delle domestiche pareti, a cui lo condannavano i genitori timorosi di vederlo distolto, in mezzo agli uomini, dall'amor di Dio, il cuore gli si schiudeva ad un tumulto di desiderî e di affetti. È un periodo della sua vita questo, piú che di fede, d'aspirazione, di quello che i Tedeschi chiamano, meglio, *Sehnsucht.* Aspirazioni vaghe, ma acute: alla donna, alla natura, alla patria, alla vita; la vita vera, fuori della cittaduzza ignorante e pettegola, nell'aperto mondo! L'idillio gli fioriva nell'anima. Se il *Passero solitario,* ch'è di questo tempo, ha già una

malinconia accorata, quanto affetto in esso per la natura, per la primavera che

> brilla nell'aria e per li campi esulta,
> sí che a mirarla intenerisce il core!

E il cuore gli s'inteneriva anche d'un altro affetto, piú intenso. « Mia patria è l'Italia — scriveva nel '17 al « Giordani — per la quale ardo d'amore, ringraziando « il Cielo d'avermi fatto italiano » (9). Oh gli eroi di Grecia immolantisi sull'altare della patria! Ansante per l'afflato della Musa, lagrimoso il volto d'entusiasmo e d'amore, gli appare sul colle d'Antela il poeta di Leonida e dei Trecento; ed egli osa ricomporre il canto di Simonide. Né basta: nelle membra esili trova il vigore della pugna e del sagrifizio.

La canzone del Leopardi all'Italia — fu detto — è un po' artifiziosa; vi si sente la scuola. « La scuola sí — rispondeva il glorioso galeotto di Ventotene, Luigi Settembrini — ma in contrasto col mondo.... quel contrasto che allora fu la vita nostra vera e la vita d'Italia. Dalla scuola, dalle memorie, dal passato è sorta in noi la vergogna, la fede, l'azione... » (10). E non solo il passato, ma il tristo presente ispirò al poeta codesta e la canzone sorella, quasi nata ad un parto, *Sopra il monumento di Dante*. Quel che nell'una è visione confusa, eppure cosí viva e terribile,

> un fluttuar di fanti e di cavalli
> e fumo e polve e luccicar di spade
> come tra nebbia lampi,

diviene nell'altra racconto e insieme dipintura della miseranda impresa di Russia; e il racconto si svolge in

apostrofe agl'Italiani morti « per le rutene squallide piaggie ». Questo parrà retorico, forse, ai savi bisantini della lirica modernissima. Ma molto i fati benigni concedano alla musa italiana di retorica come questa:

Anime care,
benché infinita sia vostra sciagura,
datevi pace; e questo vi conforti,
che conforto nessuno
avrete in questa o nell'età futura.
In seno al vostro smisurato affanno
posate, o di costei veraci figli,
al cui supremo danno
il vostro solo è tal che s'assomigli!

Alessandro Poerio, quando, nell'atto che il chirurgo gli amputava la gamba due volte ferita dagli Austriaci a Mestre il 27 ottobre del '48, discorreva calmo, sereno, della sua cara Italia, con lo stesso affetto (leggiamo nell'*ordine del giorno* del general Pepe) che gli eroi di Plutarco avrebbero usato parlando di Atene o di Sparta, certo sentiva tutta la dolcezza di soffrire e morire per l'« alma terra natia » ; certo gli tornavano a mente i versi del suo Leopardi, ch'egli cantava largito all'Italia pietosamente dal cielo, quando ormai ella non pareva sentire alcun'onta dei sofferti oltraggi,

incitator d'imprese
che faccian forza a cosí rea fortuna!

« Faranno; — seguitava, assai miglior profeta che poeta, in un'apostrofe al Leopardi stesso —

... e allor che in libertà riscossa
l'altera donna fia, che in basso è volta

e a cui sacrasti ingegno
e duolo e speme e sdegno,
te certo ella porrà splendido segno
fra i gloriosi che le infuser possa,
se, fatta ignava e stolta,
servitú non l'aspetti un'altra volta (11).

Oh no, pel sangue dei nostri martiri, per la gloria dei nostri poeti! Mai stoltezza o ignavia di degeneri figli non riaprirà allo straniero il suolo della patria. E su noi il tuo anatema, o emulo forte e gentile degli eroi di Plutarco, se ne' giovini cuori d'Italia venga meno il culto pel tuo e nostro vate glorioso!

Ma presto il poeta idilliaco e patriotico diventa il poeta del dolore; alla fede, alle aspirazioni succedono il dubbio e il rimpianto. Rovinatosi, com'egli stesso scrive, con sette anni di studî furiosi, disperatissimi, nel tempo in cui gli si andava formando e gli si doveva assodare la complessione, il Leopardi s'accorge che la sua salute è irrimediabilmente perduta, e con terrore, con ribrezzo, vede il proprio corpo deformarsi nel piú misero modo.

I nuovi psicologi e biologi, quando non s'impanchino a sentenziare inappellabilmente sull'artistico valore d'un poeta, quando ne' sommi ingegni non s'ostinino a volèr sempre scorgere, fiammeggianti, le stimmate della degenerazione, quando, rifuggendo dal dommatismo e dalle divinazioni, indaghino oculatamente, e logicamente concludano, ben possono arrecare utile sussidio alla storia letteraria. Essi hanno rilevato nel Leopardi i sintomi gravi di una nevrastenia cerebro-spinale. E in questo,

non già in certe altre loro asserzioni gratuite, possiamo e dobbiamo consentire: piú chiara ci apparirà in tal modo la ragione de' suoi dolori fisici e de' suoi infiniti patimenti morali.

Tutto era caduto, a poco a poco, d'intorno all'infelicissimo; sgomento, egli volgeva lo sguardo in giro come sopra un deserto seminato di rovine. Rigido verso di lui il padre, non capace d'intenderlo; incapace sua madre di quelle ineffabili tenerezze materne, che gli avrebbero lenito al pari d'un balsamo le ferite del cuore; nel *natío borgo* null'altro se non visi arcigni o beffardi; a vent'anni appassito il fiore di giovinezza in lui che la vecchiaia dolorosa esecrava come il greco Mimnermo. E quando mai era stato egli giovine? « La fortuna (scriveva nel '21 al Perticari) ha condannato la mia vita a mancare di gioventú, perché dalla fanciullezza io son passato alla vecchiezza di salto, anzi alla decrepitezza, sí del corpo che dell'anima » ([12]). E quante altre rovine in quella sua anima! La religione prima di tutto, suprema consolatrice; poi — ancora userò sue parole — « l'immaginazione e le facoltà del cuore anch'esse poco meno che spente col vigore del corpo ». Non piú, pel suo intelletto fervidamente operoso, gli studî assidui; non piú, pel suo cuore riboccante d'affetto, la speranza d'essere quando che sia e come che sia riamato. D'intorno, l'ombra dell'ignoto destino; anche il « caro immaginare » interdetto alla fantasia; anche quel magnifico sogno di gloria, svanito. In tanta solitudine egli si chiuse dentro sé stesso; l'anima gli parlò in voce di pianto, e quella voce a lui parve il pianto delle cose ([13]). Per tal modo il suo dolore si specchiava nel dolore uni-

versale, e Giacomo Leopardi s'assideva in ischiera coi cantori europei del *Weltschmerz;* sommo fra essi, quale lo giudicò lo Schopenhauer, perché piú sinceramente nell'espressione del mondiale cordoglio rifletté il colore della propria anima.

Ma in questo secondo periodo della sua vita (dal 1820 al '29 incirca) il poeta, migliore della sua fortuna, ancora non s'accascia. Lo sostiene il dissidio, la profonda scissura interiore, per cui alla mente, che appetisce il nudo vero, il cuore fervido si ribella; e sotto le spoglie del filosofo sopravvive il sognatore, dall'*inutile miseria* della vita rifugiantesi ansioso nell'idealità. Ben sa lo sventurato, che nessun cuore di donna vorrà mai accogliere l'amor suo; ma non perciò la purissima fiamma meno l'accende, o meno egli s'indugia nell'estatica contemplazione della bellezza. È un amaro diletto talvolta; piú spesso, uno strazio. Ecco: la notte è chiara, senza vento. Nel diffuso albore della luna il poeta s'affaccia a salutare il cielo cosí benigno in vista e « l'antica natura onnipossente, che lo fece all'affanno »:

O donna mia,
già tace ogni sentiero, e pei balconi
rara traluce la notturna lampa:
tu dormi, ché t'accolse agevol sonno
nelle tue chete stanze . . . . . .
. . . .
. . . . Or de' trastulli
prendi riposo, e forse ti rimembra
in sogno a quanti oggi piacesti, e quanti
piacquero a te: non io, non già ch'io speri!
al pensier ti ricorro. Intanto io chieggo
quanto a viver mi resti, e qui per terra
mi getto, e grido, e fremo . . . . .

Qui il pensiero spietato rappresenta al poeta la durissima verità, e gli lacera il cuore. Ma altre volte il sentimento la vince, e ravvolge quel suo vigile inesorato carnefice, intorpidito un momento, dentro una nebbia luminosa di sogno. Oh illudersi! oh un attimo solo gustare, egli reietto dalla natura, la voluttà più soave che questa abbia largito ai mortali!

In un vecchio poema del Secento, scovato nella libreria paterna, il Leopardi s'è imbattuto in due nomi romantici, Elvira e Consalvo, e in un episodio che l'ha colpito: il primo ed ultimo bacio d'una fanciulla ad un cavaliere moribondo (14). Morire nel bacio sospirato della donna che si adora è gioia suprema che anche un giovine deforme e malato, se non sperare, ben può fingersi un istante alla fantasia, senza che dentro gli risuoni schernevole il grido della ragione. E nel *Consalvo* il Leopardi l'ha espressa con versi che non si possono rileggere senza un brivido di commozione:

Elvira, un bacio
non vorrai tu donarmi, un bacio solo
in tutto il viver mio? Grazia ch'ei chiegga
non si nega a chi muor. Né già vantarmi
potrò del dono io semispento, a cui
straniera man le labbra oggi fra poco
eternamente chiuderà. Ciò detto,
con un sospiro, all'adorata destra
le fredde labbra supplicando affisse.
Stette sospesa e pensierosa in atto
la bellissima donna, e fiso il guardo
di mille vezzi sfavillante in quello
tenea dell'infelice, ove l'estrema
lacrima rilucea . . . . . .
Poi quel volto celeste e quella bocca

già tanto desïata e per molt'anni
argomento di sogno e di sospiro
dolcemente appressando al volto afflitto
e scolorato dal mortale affanno,
piú baci e piú, tutta benigna e in vista
d'alta pietà, su le convulse labbra
del trepido rapito amante impresse.

Consalvo, morendo poco dopo, chiude innanzi sera il suo primo giorno felice. Cosí, dall'anima del poeta svaniscono le illusioni, e l'ombra gelida della realità l'aduggia. Nell'*Ultimo canto di Saffo,* una delle piú alte e piú perfette liriche dei tempi moderni, si sente lo spasimo di quell'anima, assetata d'amore, pel brutto impedimento delle membra onde tutto ciò ch'è bello e sospirato da lei rifugge (15).

Ma il contrasto e l'angoscioso sentimento del contrasto, se è di tutta la poesia leopardiana, piú specialmente si manifesta nelle liriche che appartengono a questo periodo. L'*Ultimo canto di Saffo* è del maggio 1822: nel settembre dell'anno dipoi fu scritta la canzone *Alla sua donna;* in cui vediamo il poeta, quasi spaurito della tremenda verità enunziata in quel canto, rifugiandosi nell'ideale, perseguire un fantasma di bellezza e virtú celeste ed ineffabile. È la *libertà,* è la *felicità,* affermarono i critici, cominciando dal Giordani; ma il poeta medesimo: *è la donna che non si trova*; vale a dire l'anima sorella, femminilmente gentile e buona, che nella tua rifletta la propria immagine divina attraverso all'involucro della materia, diafano per lei (qualunque esso appaia ad occhi terreni) come una coppa di nitido cristallo. Cosí mi pare da intendere la disputata can-

zone. Nella quale il poeta, mentre il suo intelletto sta muto, e langue torpido il suo cuore, culla in un sogno di bontà e di grazia sovrumane l'ancor fervente fantasia.

Ancora fervente: e quando già tutto gli è rovinato all'intorno, egli, indulgendo all'immaginativa, vagheggia ancora, come questo, altri ideali. Per la patria, non piú ora la pugna immediata, il martirio, ché vani glie li dimostra la ragione; ma la rigenerazione de' suoi figli, arra di piú fruttuose battaglie. Nel Leopardi al poeta patriotico delle due prime canzoni sottentra il poeta civile: è questo un aspetto del suo ingegno forse non abbastanza osservato. « Proveremo — scriveva nel '21 — « di combattere la negligenza degl'Italiani con armi di « tre maniere che sono le piú gagliarde: ragione, affetti « e riso » ([16]). E gli affetti mosse in canti che hanno del pindarico. La sua ode *A un vincitore nel pallone,* incorando alla sudata virtú la generazione nuova d'Italia coll'esempio dei Greci che s'addestravano nella palestra ai trionfi di Maratona, mirava a sgombrare dalle menti l'oblio funesto delle patrie cose. E già nella canzone ad Angelo Mai, quell'anima, di cui il Gioberti ammirando dichiarava non aver mai conosciuto una piú pura, piú nobile e piú generosa, aveva tentato di riscuotere le menti assonnate e spazzar via la caligine di tedio incombente al suo morto secolo:

> O scopritor famoso,
> segui, risveglia i morti
> poi che dormono i vivi; arma le spente
> lingue de' prischi eroi, tanto che in fine
> questo secol di fango o vita agogni
> e sorga ad atti illustri, o si vergogni.

Per questo doloroso sentimento delle miserie d'Italia assopita nel letargo della schiavitú, l'epitalamio del Leopardi alla sorella ha il lamentevole suono di un'elegia.

O miseri o codardi
figliuoli avrai. Miseri eleggi.....

Non sia detto, che cosí miracolosa potenza i fati abbiano concesso, o donne, al raggio delle vostre pupille « in iscorno dell'umana progenie! » E qui l'esempio di Virginia:

..... Eri pur vaga, ed eri
nella stagion che ai dolci sogni invita:
quando il rozzo paterno acciar ti ruppe
il bianchissimo petto,
e all'Erebo scendesti
volenterosa.

Ritemprare gl'Italiani ai cimenti che li attendono è, pur tra il suo pessimismo, ostinata speranza del Leopardi in quegli anni. E che disegni magnanimi volge in mente! Scrivere con lo stile di Tacito una vita del Kosciuszko; ad imitazione di Plutarco ispirare l'amor patrio nei degeneri nipoti « per mezzo dell'esempio dei maggiori » ([17]). Tanto lo sfacelo del corpo non gli concesse. Sennonché, a noi ultima generazione del suo secolo, cui pure urge ed affanna il tedio delle cose, ma che, tra un'eccitazione malsana del senso ed una stagnante accidia del sentimento, cosí di rado palpitiamo ai santi nomi di patria e di virtú, è severo ammonimento lo stesso esempio di lui; che, infermo, disperato, amò la patria sino all'ultimo respiro, e a cui, nel malinconico vespero della sua breve giornata, la sola immagine, non dico la vista, della virtú ([18]) avvivava d'un lampo i lan-

guenti occhi azzurri, e irradiava d'un sorriso, luminoso spiraglio dell'anima, il volto pallido e macro.

Fu asserito già altre volte — ma non mai tanto recisamente, quanto in questi giorni da un neopsicologo il quale, anche quando conchiuda prima d'aver dimostrato, a dispetto della logica, ha il beato convincimento di non poter essere contraddetto, — che al Leopardi mancò il sentimento della natura [19]. Qui ad ognuno de' miei ascoltatori verranno in mente gli stupendi quadretti campagnuoli della *Vita solitaria,* della *Quiete dopo la tempesta,* del *Sabato del villaggio.* E risentirà il picchiettío della pioggia, di cui la gallinella esulta nel chiuso battendo le ali, mentre il villano s'affaccia alla finestra, e fra le stille cadenti si frangono tremuli raggi (oh dolce a quel suono destarsi a salutare i nuvoli lievi e il primo susurrare degli uccelli nella frescura mattinale!); e rivedrà il poeta solitario, al margine d'un lago incoronato di piante taciturne, sul meriggio, mentre il sole riflette tranquilla la sua immagine nello specchio delle acque, e non si muove foglia,

> ..... e non cicala
> strider, né batter penna augello in ramo,
> né farfalla ronzar, né voce o moto
> da presso né da lunge odi né vedi,
> tien quelle rive altissima quïete;

o gli tornerà a lampeggiare agli occhi della fantasia quel sereno che, dopo la tempesta, rompe da ponente alla montagna, sgombrando il piano sí che giú nella valle appare nitido il fiume, mentre l'artigiano si fa sull'uscio cantando, a mirare l'umido cielo, la femmi-

netta vien fuori a raccogliere della recente piova, l'erbaiuolo rinnova di sentiero in sentiero il grido usato.

Questi quadretti a me sembrano preludere alla poesia nostrana odiernissima, emula delle arti sorelle; alla sottile poesia agreste e casalinga dell'autore di *Myricae,* tutta voci e tòni segreti rapiti alla natura. Vi è meno colore; ma possiede forse un poeta questo solo mezzo d'artistica figurazione? Se alquanto debole la vista, il Leopardi ebbe fine l'udito, e di termini di suono fece uso sapiente, per suscitare in noi le immagini delle cose [20]. — Le sue descrizioni sono un po' rapide, un po' scarse; egli bada piú ai generici, che agli specifici aspetti della natura. — Ma è detto, forse, che la pittura analitica in tutto e sempre s'avvantaggi sulla sintetica? Non possono a volte pochi tratti scultorî riuscire piú efficaci e suggestivi d'una minuta descrizione? Suggestivi, ad esempio, in sommo grado questi versi a Silvia, dove sono due soli epiteti e tutto un paesaggio:

> Miravo il ciel sereno
> le vie dorate e gli orti
> e quinci il mar da lungi e quindi il monte;
> lingua mortal non dice
> quel ch'io sentiva in seno.

E della gran pace lunare dove piú sobria e insieme piú viva descrizione di quella con cui comincia l'idillio *La sera del dí di festa?:*

> Dolce e chiara è la notte e senza vento,
> e queta sovra i tetti in mezzo agli orti
> posa la luna, e di lontan rivela
> serena ogni montagna . . . . .

Che questa specie di paesaggi, illuminati dalla malinconica viatrice del cielo, sia stata sopra modo cara ad un poeta a cui già negli anni della fanciullezza un canto che a tarda notte s'udisse « lontanando morire a poco a poco » stringeva il cuore fieramente, è naturale. Del mondo esterno l'ingegno creatore predilige gli aspetti che meglio rispondano all'intimo suo; anzi — come osservava, parlando della concezione vittorughiana della natura, Emilio Zola ([21]) — tra gli occhi d'ogni vero poeta e quel mondo c'è sempre un velo, sia pure sottilissimo, attraverso al quale egli lo dipinge. E naturale è altresí, che da un ricordo particolare d'impressione avuta osservando o ascoltando, solesse il Leopardi ne' suoi canti assai presto trascorrere ad altissime riflessioni morali o filosofiche; poi che all'anima del gran sognatore e pensatore le cose dovevano parlare sommessamente un arcano linguaggio. A me basta d'aver rilevato in lui (e altri passi potrei addurre a prova, in ispecie dei *Paralipomeni*) ([22]) la suscettività di gagliarde impressioni di tal sorta: come, quanto al non ancora sopito suo accendimento d'amore verso la natura in quegli anni di superstiti illusioni, mi basta di ricordare e il grido angoscioso, da forsennato, con cui confessava al Giordani d'averla supplicata, parendogli di sentirne la voce, una tepida notte serena di plenilunio ([23]); e il lamento di Saffo, amante spregiata della natura, della cui beltà infinita nessuna parte il destino le ha concesso; e infine il rimpianto, nel canto *Alla primavera,* dell'antico sogno d'una natura viva e animata, passionata e pensosa ([24]), nell'*Inno ai patriarchi* dell'età beata in cui l'umana stirpe visse ignara de' suoi affanni e del suo destino.

Alfredo De Musset, che amò l'Italia per la sua sventura non meno che per le sue glorie, e nei canti del Recanatese trovava, fremendo ed ammirando, l'anima sorella, nel 1842 lo salutava cosí:

> O toi qu'appelle encore ta patrie abaissée
> dans ta tombe précoce à peine refroidi,
> sombre amant de la mort, pauvre Leopardi... (25)

« Tetro amante della morte ». Rappresentare meglio di cosí non si potrebbe l'infelicissimo nel periodo, ultimo di sua vita, del tedio, della negazione, della disperazione. È, dal '29 in poi, un'agonia consapevole, inenarrabile, che strazia. Il « languore malaticcio » non dà mai tregua al poeta (26): egli muta luogo come l'infermo muta lato, ma dappertutto porta seco un carnefice in quel suo corpo disfatto e dolorante. Vuole e disvuole; si leva un tratto dal torpore, per ricadervi piú addentro; all'amletica noia del meditare assiduo sulla vanità del tutto spesso gli vien meno, per difetto degli occhi, anche il sollievo dei dolci studî. « Ho perduto ogni cosa, sono un tronco che sente e pena » (26), scriveva, sul cader del '30, a' suoi amici di Toscana. Miserando portento di sventura nobilmente sopportata, ben degno, nonché di pietà, di riverenza. Davanti al quale non so invero come altri abbia potuto scandalizzarsi di alcun lievissimo fiato che il cristallo di quell'anima appannasse un istante! A me non già certe debolezze o incongruenze del grand'uomo sono cagione di maraviglia, sí l'avere egli durato a tanti patimenti senza smarrire la ragione!

Poiché tutto ora gli sembra nero e malefico: caduto

l'incanto, svaniti gli *ameni errori,* egli, amaramente sorridendo al vero che ignudo lo circonda, giace neghittoso ed immoto. Non piú la femminea beltà lampeggia, raggio divino, al suo pensiero, al pari d'ignota musica rivelatrice d'un « mistero d'ignorati Elisi »! Troppo è la donna inferiore all'idea, figlia della sua mente, che se ne finge l'innamorato mortale:

> A quella eccelsa imago
> sorge di rado il femminile ingegno;
> e ciò che inspira ai generosi amanti
> la sua stessa beltà, donna non pensa
> né comprender potria
>
> (*Aspasia,* vv. 48-52).

Non piú, similmente, l'aureo sogno di una natura saggia e benefica, dispensatrice di letizia a' suoi figli! Certo, benché egli lo gridi in disperatissimi versi al proprio cuore, non riesce, come il giovine principe filosofo del tragedo inglese, a disprezzarla; ancora egli l'ama: forse essa è l'ultimo suo palpito. Ma non s'illude ormai, non le crede:

> Perí l'inganno estremo,
> ch'eterno io mi credei. Perí. Ben sento:
> in noi di cari inganni,
> nonché la speme, il desiderio è spento
>
> (*A sé stesso,* vv. 2-5).

E infine, anche la speranza dolcissima d'assistere presto alla redenzione della patria lo abbandona. Per fare l'Italia voleva il Foscolo si disfacessero le sette; egli, il Leopardi, chiama nei *Paralipomeni* « degna di riso piú che di pietade » la follia degl'imbelli che tramano vanamente nell'ombra. Ebbe torto! Ma torto avrebbe pure

chi al solitario, morto alla fede e chiuso nel suo dolore, movesse aspro rimprovero del non aver teso l'orecchio al suono d'armi brandite che veniva su da quell'ombra. Oh ! se per la virtú profetica dagli antichi attribuita ai poeti, alla sua mente deserta d'ideale si fossero potuti affacciare l'immagine dell'Italia pugnante nel modo ch'egli agognava, cioè sul campo, nel cospetto del sole, e il forte Piemonte in armi per la sua liberazione, a fianco degli eserciti di Francia, e l'epopea garibaldina rinnovante da Lilibeo al Volturno le geste dei Maratonómachi: in lui, che in quello stesso sfiduciato suo poema, dove il sarcasmo è singulto, ha tant'orgoglio d'italiano, tant'odio per lo straniero goffo e retrivo ([28]) e cosí caldi accenti d'amore per la virtú, per la libertà e per la patria; in lui, e non in alcun altro dei poeti del nostro riscatto (troppo, nel loro impeto d'alpino torrente, limacciosi), questa nostra terra d'artisti avrebbe trovato il suo degno Tirteo!

Invece l'anima gli si aggranchí nel gelo di quel suo tedio infinito, e, domato finalmente il cuore ribelle ([29]), l'intelletto vi regnò sovrano, con pertinacia spietata perseguendo l'infausta verità. Poesia filosofica è quella degli ultimi canti del Leopardi, se ne togli *Le ricordanze,* bella irruzione del sentimento, per le vie della memoria, ne' dominî del pensiero. Cosí, in quello, sconsolatissimo, *Di un pastore errante dell'Asia* trovi tutta la sua teorica di pessimista sopra l'inutilità della vita; nella *Ginestra* — supremo canto del cigno — il fiore del deserto perduto sull'arida schiena del Vesuvio sterminatore è occasione al poeta di funeree riflessioni, in cui la sua dottrina si assomma.

Amaro e noia
la vita, altro mai nulla, e fango è il mondo
(*A sé stesso*, vv. 9-10).

Ai mali unico schermo
la morte
(*Sopra un bassorilievo* ecc., vv. 61-2).

La morte. Oh quante volte invocata, sospirata, benedetta! E venne alfine. Venne, non molto piú che a mezzo del naturale suo corso, all'amante ansio e bramoso la « bellissima fanciulla dolce a vedere »; venne Eutanasia, datrice di gioia: e lui, che l'aveva cantata sorella d'Amore, addormentò nel suo bacio, placido e felice per la prima volta.

Abbiamo seguíto, nelle triste vicende, la storia dell'anima di questo infelice, irrequieto come Aroldo, appassionato come Werther ed Obermann. Codest'anima è tutta ne' suoi canti. Di qui l'originalità delle poesie del Leopardi: grande rispetto ad ogni nazione civile, ché né il Byron, né lo Shelley, né il Keats, né il Leconte del Lisle, né il Lenau, né qualsivoglia altro poeta del dolore gli va innanzi; grandissima per l'Italia. Fra noi (ove si eccettui il Foscolo, e soltanto pei *Sepolcri*) nessun altro lirico gli può essere accostato, fuorché Francesco Petrarca. « Ahi, dal dolor comincia e nasce L'italo canto! » esclamava il Leopardi di lui. Ma dopo il Petrarca, che altro è, in fondo, la storia della nostra poesia lirica, se non un perpetuo avvicendarsi e succedersi di *maniere*, che si dividono il campo, quando taluna di esse non ispadroneggi incontrastata? Manca la sincerità, e con essa necessariamente la genuinità dell'arte. Quando si siano ricordati la bella e pietosa can-

zone ed i commoventi sonetti, scritti in carcere poco prima di dar la testa al carnefice, l'una dal vecchio Pandolfo Collenuccio, lo storico, gli altri dal giovine Conte di Policastro; quando si sia detto del canzoniere di una donna, Gaspara Stampa, e d'alcune liriche del Tasso e dei secentisti, in ispecie del Guidi, caro al Leopardi ([30]); ben poco rimarrà da additare, che per la contenenza e l'intonazione preluda in qualche modo alla lirica del grande Recanatese.

Invero, un poeta al tutto soggettivo, che fin dalla giovinezza risolutamente avversa l'imitazione e propugna l'originalità, è tale maraviglia tra noi, asserviti per secoli anche in arte a cagione d'un malinteso classicismo, che basterebbe a fare la gloria del Leopardi. Ma c'è in lui di piú. Nella sua poesia, tessuta di rimembranza e di sogno, c'è una concretezza mirabile! Il lavoro creativo per il Leopardi aveva due momenti, com'egli stesso ci ha rivelato: l'uno dell'ispirazione, « rapido, « istintivo » l'altro della riflessione, « lento e consape- « vole » ([31]). Senza quella, ben diverso dai *poeti dell'orecchio,* dei quali era il classico Monti, neppure un verso dichiarava di saper esprimere dal suo cervello; senza questa, temeva la sciatteria, la scioperataggine di taluno dei Romantici. Romantico egli stesso nella sostanza — non v'ha dubbio — pur fra tanta classicità di forma: per il soggettivismo schietto, per la malinconia dolcemente assaporata, per le fervide invocazioni alla luna, per il concetto spesso simbolico della natura. Era fatale che l'Italia, culla del Rinascimento, come un tempo la farraggine delle leggende cavalleresche esotiche, chiudendola per opera d'un incantatore dell'arte, l'Ariosto, nel cerchio

magico d'un poema, aveva fatta sua, cioè classica; cosí nel secolo nostro, per opera di Giacomo Leopardi, al *pathos* moderno, al sentimento romantico degli uomini del settentrione, dèsse la plastica serenità di forma ellenica e latina. E alla forma il Leopardi attese con amore, egli che, tiepido verso le arti belle, nella sua grande ammirazione del Canova ebbe a dimostrare per essa un culto quasi religioso. Fu, nella sua grande semplicità, scultorio; disse, ignude d'ornamenti, cose belle in sé e per sé sole. Ma taluna delle sue poesie, come quel maraviglioso *Canto a Silvia,* insieme con una purezza greca di linee, ha pure un'onda d'armonia che la pervade.

Sarà illusione; ma questi canti sconsolati a me ridestano alla memoria le melodie del Bellini, coetaneo al poeta e suo compagno di sventura: cosí care alla buona Paolina, sorella del Leopardi, e a lui medesimo certo non ignote, che tanto amava la divina arte dei suoni [32]; cosí semplici, senza questi odierni singhiozzi di sincopati e scambietti di passaggi, eppure tanto soavi alle anime bennate. E penso che a torto si negherebbe al poeta quell'efficacia consolatrice che si [illegible]de al musicista. Penso che il dolore purifica; c[illegible]do lo circondi onnipossente il fascino della be[illegible]r cagione d'una singolare forma di godimen[illegible] [illegible] soffr[illegible] per la doglia che ci affanna e a[illegible] che ne circonda, pu[illegible]re co[illegible] tal uomo. E ripet[illegible] con Giovanni Pa[illegible]

troppo è [illegible]
d'aver fra[illegible]

NOTE

—

(1) *Ricordi politici e civili,* numeri LX, CCCXXXVII; e cfr. LEOPARDI, *Pensieri,* num. LI.

(2) *Detti memorabili di Filippo Ottonieri,* cap. IV (nelle *Prose del Leopardi,* ed. Mestica, p. 276).

(3) *Epistolario di Giacomo Leopardi raccolto e ordinato da* P. VIANI, Firenze, Le Monnier, 1892, I, 455-56.

(4) *Ivi,* p. 61.

(5) Vedi CHIARINI, *L'amore nel Leopardi,* nella *Rivista d'Italia,* anno I, vol. II, p. 218.

(6) *Epistolario* cit., I, 362.

(7) *Foscolo, Manzoni e Leopardi,* Torino, Loescher, 1898, p. 166.

(8) Vedi DE GENNARO-FERRIGNI, *Leopardi e Poerio,* Napoli, 1898, estratto dal vol. XXVIII degli *Atti dell'Accademia Pontaniana,* p. 12.

(9) *Epistolario* cit., I, 42.

(10) Vedi CARDUCCI, *Le tre canzoni patriotiche di G. Leopardi,* nella *Rivista d'Italia,* anno I, vol. I, p. 225.

(11) DE GENNARO-FERRIGNI, op. cit., p. 23.

(12) Questa lettera fu pubblicata da G. VANZOLINI a Pesaro, coi tipi della stamperia Federici, nel 1891, per nozze Vaccai-Picciòla.

(13) Cosí il Leopardi scriveva nella canzone giovenile *Per una donna malata di malattia lunga e mortale,* edita dal D'ANCONA (Pisa, Nistri, 1871, per nozze Perugia-Levi, p. 13), che affermava sgorgata dal cuore:

Anima mia,
non pianger, gli occhi gira,
qual puoi veder che misero non sia?
Ben che ti par, non ti verrà trovato.
Or poi che si sospira
e piange invano, offriamci al nostro fato.

(14) Vedi BELLONI, *Di una probabile fonte del "Consalvo" di Giacomo Leopardi,* nel periodico *Il Rinascimento* di Foggia, 15 agosto e 1° settembre 1895.

(15) Leggansi, intorno a questa poesia, alcune osservazioni di quell'acuto interprete della lirica leopardiana ch'è il prof. GIOVANNI NEGRI (*L'ultimo canto di Saffo*. Studio, Pavia, 1895).

(16) *Epistolario* cit., I, 341.

(17) Vedi RIDELLA, *G. Leopardi,* Discorso, Recanati, Simboli, 1889, pp. 10-11.

(18) Vedi la bella apostrofe alla virtú del canto V dei *Paralipomeni,* st. 47.

(19) Vedi *Nuova Antologia,* fasc. del 16 aprile 1898, p. 585 sgg., e cfr. GRAF, nel fasc. del 1° giugno.

(20) GRAF, op. cit., pp. 366-68.

(21) *Mes haines,* Parigi, Charpentier, 1880, p. 104.

(22) Canto I, st. 12; canto II, st. 1-2, 4, 11; canto III, st. 7-8, 11; canto VI, st. 44-45; canto VII, st. 29 sgg. E cfr. MESTICA, *Il verismo nella poesia di G. Leopardi,* nella *Nuova Antologia,* fasc. del 1° luglio 1880.

(23) *Epistolario* cit., I, 253.

(24) GRAF, op. cit., p. 279.

(25) Vedi D'ANCONA, *A. De Musset e l'Italia,* nelle sue *Varietà storiche e letterarie,* S. I, p. 185 sgg.

(26) L'espressione è di Alessandro Poerio (DE GENNARO-FERRIGNI, op. cit., p. 19).

(27) *Epistolario* cit., II, 404.

(28) Vedi specialmente canto I, st. 26-31; canto II, st. 20, 24, 37-39; canto IV, st. 34-35, 44; canto VI, st. 10, 12-13.

(29) Il cuore del poeta ancora leva alta la voce nel *Risorgimento* (scritto a Pisa il 13 aprile del '28) e nel *Pensiero dominante* (scritto a Firenze nella primavera del '31).

(30) Vedi BILANCINI, *Giacomo Leopardi e Alessandro Guidi,* nella *Rassegna pugliese,* XI, fasc. 11.

(31) *Epistolario* cit., I, 496-97; GRAF, op. cit., p. 373.

(32) Accenna alla predilezione di Paolina pel Bellini E. COSTA, *Note leopardiane* 2, Milano, Lombardi, 1889, p. 17. Quanto all'amore del Leopardi verso la musica, GRAF, op. cit., p. 233 sgg.

COMMEMORANDO NICCOLÒ TOMMASEO (*)

(*) Dal *Fanfulla della Domenica* del 29 maggio 1904.

Il primo di maggio del 1904 la Società Filarmonico-drammatica di Sebenico ha commemorato Niccolò Tommaseo, morto trent'anni fa in quel giorno. Mi sta sott'occhio l'invito-programma. Scelti pezzi di musica italiana; una cantata in onore del festeggiato, su parole di Giuseppe Manni; un discorso di quel fervidissimo ammiratore e studioso dell'illustre Dalmata ch'è Paolo Mazzoleni: *Dell'ingegno e dell'animo di Niccolò Tommaseo* (1). Dev'essere stata una serata bellissima, indimenticabile! Questo si pensa leggendo il foglio d'invito, e, al tempo stesso, non si può non rammentare, che quando, due anni or sono, fu festeggiato solennemente dappertutto il centenario della nascita del Tommaseo, gli slavi di Sebenico, per bocca del loro primo magistrato, negarono ogni onoranza a lui che pure, nobilmente, non volle mai rinnegare la terra natía; a lui che, italiano di cuore, di spirito, di cultura e innamorato dell'Italia e di Venezia (l'antica dominatrice del suo Adriatico), pure non dubitò di dichiararsi fra noi straniero d'origine e di sangue.

Quel diniego degli Slavi fu esplicita affermazione dell'acquisita italianità di Niccolò Tommaseo. Piú volentieri, pertanto, noi lo accogliamo fra le glorie della nazione. E poiché la sua fama ha resistito al duplice lavoro estenuativo della critica e del tempo; poiché il giudizio riposatamente meditato, che intorno all'opera sua dettero quanti hanno testé discorso di lui, si può dire che, tutt'insieme, suoni lode al letterato e all'uomo; è bene che le feste recenti di Sebenico in suo onore abbiano un'eco anche fra noi, e che anche nel Regno il suo nome sia ricordato da qualcuno in questi giorni.

Non giungano, adunque, discare ai lettori queste poche osservazioni intorno al Dalmata insigne, riguardato particolarmente come critico e come poeta.

Niccolò Tommaseo, da molti fervidamente ammirato, non fu tuttavia scrittore popolare né in vita né dopo morte: sia per la tempra del suo ingegno, essenzialmente aristocratico; sia perché egli non volle mai sentire coi piú, anzi, quasi per « disdegnoso gusto », contraddisse alle opinioni piú divulgate, s'oppose ai comuni giudizî, censurò dove altri lodava, e chi vedeva sugli altari si piacque di gettare nella polvere.

Questo spirito di contraddizione, oltre a farlo andare spesso contr'acqua, indusse il Tommaseo ad affermazioni paradossali e a biasimi ingiustamente acerbi: lo fece apparire orgoglioso e bisbetico, come quando egli ebbe a chiamare l'Alfieri un pruneto ispido di vepri e di nevi calcate, il Leopardi un elegantemente disperato, prolissamente dolente e dottamente annoiato di questa misera vita, il Goethe (sia pure a paragone dello Sha-

kespeare) un nano piú storto che piccolo, Giuseppe Giusti uno Stenterello con le mutande di Dante ([2]). Ecco ciò che al Tommaseo ha tolto, e toglie, l'universale consenso d'ammirazione; ecco ciò che fa riguardare l'opera sua di scrittore e d'uomo con troppo minore benevolenza ch'essa non meriti. Bisogna spiegare, pertanto, se non giustificare, siffatte intemperanze di giudizio; bisogna far vedere, quanto saremmo ingiusti noi alla nostra volta, se per tale cagione negassimo, o in parte alcuna disconoscessimo, all'operosissimo e benemerito scrittore l'altezza dell'ingegno, la rettitudine dell'animo, l'integrità del carattere e la dignità della vita.

Prima di tutto, il Tommaseo aveva spirito e tendenze di *polemista*, non abbastanza, forse, osservate. Certi suoi battaglieri articoli dell'*Antologia* di Firenze punzecchiano coll'ironia, lacerano col sarcasmo, flagellano con le invettive. Tu senti, che quando sferza o irride riesce piú efficace perché segue un intimo impulso. In certi scorci e in certe movenze di stile egli somiglia all'autore di *Confessioni e battaglie:* come quando chiama il Monti, cosí mutabile d'opinioni, «non vaso di poesia, ma quasi imbuto dal quale passano e il vin di Sciampagna, e il Tocai delle vigne del principe di Metternich, e pozioni narcotiche, e aceto»; o quando delle opere di Salomone Gessner, il decantato Teocrito alemanno, scrive che «sono come le orzatine acquose e dolcigne, rinfrescanti e passanti».

Aggiungete a queste tendenze, convincimenti tali da non potersi in alcun modo conciliare con le avverse opinioni, cioè una fede religiosa di adamantina saldezza e la persuasione che operi contro il bene comune chiun-

que dottrina, rese più allettevoli dagl'incanti dell'artistica bellezza, idee atte a scalzare o illanguidire in altri codesta fede: e perderanno agli occhi vostri molto di ciò che a primo aspetto hanno d'irragionevole i suoi biasimi contro poeti di cui il secolo da poco tramontato va glorioso, e che tutti amiamo ed ammiriamo. « Il Foscolo — egli scrive — pare a me che dalla natura fosse destinato a sorgere di tutti gli scrittori dell'età nostra e della passata sommo: però mi duole che le false dottrine e, più che le passioni ardenti dell'anima, le vanità della vita l'abbiano fatto *agli altri pericoloso* e minore di sé ». Che ancora più pericoloso, epperò più condannabile, gli apparisse il poeta della negazione e dello sconforto, è ben naturale. Del resto, se con Giacomo Leopardi egli fu crudele a tal segno, da venir meno perfino al rispetto dovuto alla sventura, dal canto suo il Recanatese scriveva di lui agli amici grossolani vituperi.

Anche delle sue intemperanze, dunque, la cagione principale è da cercare in quel fine educativo altissimo, ch'egli proponeva alle lettere, e che con nobile costanza perseguì in ognuna delle sue innumerevoli scritture. « La bellezza che non insegna virtù sia sempre da voi posposta ». sentenziava, e il giudizio estetico fondava sul valore morale non solo delle opere d'arte, ma dei loro autori. Poiché prima di tutto e sopra tutto il Tommaseo era un moralista. Educare la mente e il cuore del popolo, indirizzare le lettere ad un nobile intento d'utilità, far dell'arte un sacro ministerio, un apostolato, ecco ciò ch'egli volle, con tenacità e coerenza. Di qui la sconfinata sua ammirazione per Dante fra gli antichi, pel Manzoni fra i moderni; di qui la non cieca, ma piena

e volonterosa, accettazione per parte di lui, nutrito di studî classici, delle dottrine del Romanticismo propugnate dal grande Lombardo. In quella fede sincera, fervida e pura, che all'autore degl' *Inni sacri* fu guida e lume in ogni atto della sua vita d'uomo, di cittadino e di letterato, anche Niccolò Tommaseo stette saldo come ferma rupe; difendendo sino all'ultimo respiro gli eterni veri, adoprandosi a diffonderne la luce negli animi ottenebrati, dettando preghiere degne dei piú dotti e fervorosi seguaci di Cristo, « fiori evangelici » olezzanti a Dio profumo di lodi, versioni poetiche dei *Salmi*, scritture in difesa dell'Aquinate.

Speculare intorno agli ardui problemi della metafisica, al lume delle dottrine dei teologi e secondo le idee del suo Rosmini, fu pel Tommaseo la massima fra le dilettazioni dell' intelletto.

Egli aveva mente di filosofo, e il filosofo sentiamo in lui sempre: sia che verseggiando si libri sulle ali della fantasia, sia che svolga argomenti d'erudizione o di storia o di critica o d'esegesi dantesca. Nella critica egli stampò cosí vasta orma del suo spirito innovatore, appunto perché sapientemente sposò la filologia al pensiero filosofico, rinnovando il connubio che ammirava in Giovan Battista Vico, e dai fatti minuti inalzandosi ai grandi principî, ovvero cercando in quelli, con acuta finezza, la conferma e la ragione di questi. Come il Foscolo, anch'egli studia le riposte ragioni d'ogni lavoro d'arte nell'anima dell'autore del pari che nelle condizioni dei tempi; e con piú larghezza, con piú solido fondamento di studî, s'adopera a rintracciare nelle opere

letterarie ciò che rifletta, specchio nitido e fedele, l'indole ed i particolari caratteri d'epoche diverse. La letteratura è per lui la voce della grande anima sociale. « Storia civile nella letteraria » intitolò la raccolta di quegli « studî », concettosi non meno che pazienti, sul Vico, sul Gozzi, sul Chiari, sul Roberti, in ciascuno dei quali fu suo fine esplicitamente dichiarato « ritrarre in iscorcio, coll'uomo, il tempo suo ».

Ma il Tommaseo, piú che uno storico vero, è un filosofo della storia: i fatti — civili, religiosi, artistici — guarda sempre dall'alto; dei segreti degli uomini e dei tempi, ch'egli esplora, non vuole soltanto informarci, ma giudicare secondo i suoi concetti e preconcetti. Di qui l'originalità grande e insieme la scarsa oggettività della sua critica, cioè il miglior pregio ed il peggiore difetto dei numerosi, svariatissimi scritti storico-letterarî, che ci ha lasciati.

Anche nella poesia l'abito del filosofare gli nuoce all'*evocazione storica;* l'aiuta, invece, ad attingere i fastigî dell'arte quand'egli (come nell'ultima parte del suo volume di versi) canti le armonie recondite della natura, simbolo vivente della divina potenza, e ne popoli di spiriti e d'angeli il regno infinito, e all'àtomo dia vita e parola, e in ogni virgulto, in ogni filo d'erba senta, invisibile, l'anima delle cose. Allora il mondo del mistero gli si spiega tutto dinanzi, co' suoi lampeggiamenti strani, con le sue arcane voci, col suo *incognito indistinto;* ed egli interroga, scruta, e dalla scienza consociata alla fede trae materia d'alta poesia, che prelude a quella dell'autore dell'ode *Per una conchiglia fossile,* e, se non ric-

chezza d'immagini, ha profondità di pensiero ed impeto d'ispirazione:

> Oh! chi mi dà salire, e in un prospetto
> gli spazî immensi e le minute forme
> scerner distinte: e come cosa in cosa
> preme e nuota, e rinfonde e trae la vita?
> Veder de l'acque e de' guizzanti in esse
> e delle fiamme i sotterranei moti;
> come una stilla di liquor diventi
> aria, rugiada, fior, lagrima umana?

L'ala del desiderio qui s'arresta dinanzi alla volontà dell'Eterno:

> Te che sai quante gocce ha il mare, e quante
> vite ogni goccia, e quanti soli il cielo...
> te con lieto dell'anima spavento,
> o Dio nostro, adoriamo...

All' istesso modo la musa del Tommaseo ripara e s'acqueta sempre in grembo alla Fede.

Religiosa dunque, oltre che filosofica, la poesia del grande Dalmata; non però monocorde: ché anzi ha varietà di toni e di motivi, e non vi manca pur l'effusione dei sentimenti amorosi, come quello, cosí delicato, ch'è espresso nei versi seguenti:

> Non son per te! Tu troppo nuova ancora,
> io troppo antico de l'aspro sentiero.
> Ne' medesmi dolor non s'addolora,
> né ben s'abbraccia il tuo col mio pensiero.
> Men ch'io non bramo, e piú che non ispero
> sei buona, amante e bella.
> Troppo è per me, sorella,
> ed è poco il tuo cuore!

Accenti di mestizia che ci richiamano ad altri, molto simili, d'un poeta vivente! E, come qui all'autore di *Medusa,* cosí altrove a quello di *Myricae* pensiamo sfogliando le poesie del Tommaseo:

> La piccola mia lampa
> non, come sol, risplende,
> né, come incendio, fuma:
> non stride, e non consuma;
> ma con la cima tende
> al Ciel, che me la dié.
> Starà su me sepolto
> viva; né pioggia o vento,
> né in lei le età potranno:
> e quei che passeranno
> erranti, a lume spento,
> lo accenderan da me.

Qui c'è qualche somiglianza, fortuita, col bellissimo Inno alla Poesia, figurata come una lampada che illumini agli erranti « la pallida via della vita », con cui s'inizia la serie dei *Canti di Castelvecchio* del Pascoli (³). E senza dubbio l'arte del Tommaseo ha molto del moderno. Gabriele D'Annunzio vi si è piú volte ispirato; recentemente, nel *Marzocco,* il Gargàno lodava certi avvedimenti tecnici dell'illustre Dalmata, i quali paiono preludere a quella ricerca del nuovo nell'estrinseco della poesia, che di ansiosa, quale è stata in questi ultimi tempi, oggi si va facendo addirittura smaniosa.

Il Tommaseo, fin dagli anni giovenili dedicatosi con amore a studî di metrica, non solo tentò prima del Carducci nella nostra lingua l'esametro, e prima dei carducciani la restaurazione delle vecchie forme poetiche (come

la ballata, il serventese, la terza rima e via dicendo); ma dètte atteggiamenti nuovi, di mirabile efficacia, all'endecasillabo, e intrecciò in mille guise, secondo le sue varie intenzioni artistiche, versi d'ogni misura. S'aggiunga, che nel regno dell'ottonario facile, del decasillabo sonoro, egli ardí schiudere l'àdito al dimenticato e spregiato novenario: verso oggi caro ai seguaci ed ammiratori d'un'arte signorilmente schiva di tutto ciò che sappia in qualche modo di volgare, ma inviso ed ostico alla maggior parte dei contemporanei del poeta, avvezzi all'acquea fluidità delle strofette che scappano e si rincorrono cantando a gran voce.

Ai contemporanei, pertanto, non piacque generalmente la lirica del Tommaseo; non piacque in ispecial modo a cagione di quello che piace a noi. E certo, difetti non vi mancano: un fare stentato qualche volta, un predominare eccessivo del raziocinio sull'immaginazione, una densità di pensiero ch'è a detrimento della limpidezza. Ma, di contro a queste mende, quale e quanta originalità! Che vivide scintille di luce ideale scoccanti anche da tenui soggetti!

Niccolò Tommaseo seppe attuare la dottrina del Romanticismo formulata da Vittore Hugo fin dal 1826: « Le poète ne doit avoir qu'un modèle, la nature, qu'un guide, la vérité: il ne doit pas écrire avec ce qui a été écrit, mais avec son âme et avec son cœur ».

NOTE

—

(1) Il Discorso del MAZZOLENI è ora pubblicato (*Dell'ingegno e dell'animo di N. T.*, Zara, Tip. Artale, 1904).

(2) Per questi ed altri particolari, si vegga il bel libro di P. PRUNAS, *La critica, l'arte e l'idea sociale di N. Tommaseo*, Firenze, Seeber, 1901.

(3) Stampando per la prima volta questo scritto, mi ero espresso qui un poco diversamente. Il Pascoli mandò subito una letterina al *Fanfulla della Domenica* (vedila nel n.º del 5 giugno 1904) per dichiarare che “ la piccola lampa „ non è tutta sua, “ ma né però tutta del Tommaseo „; e conchiudeva, non doversi “ interdire al pensamento dello scrittore „ quanto altri abbia già scritto. — Ma siamo pienamente d'accordo! Le mie parole erano: “ Quasi diresti che di qui derivi l'idea primigenia dell'*Inno alla Poesia* ecc. „. Orbene, se anche fosse così, che ci sarebbe di male? Quell'inno non rimarrebbe pur sempre, come è, ammirabile? Nel *Poema Paradisiaco*, la raccolta delle liriche del D'Annunzio piú singolari e piú sincere, una delle cose che maggiormente mi piacciono è l'*Incurabile*. Eppure, s'io non m'inganno, questa poesia può dirsi l'esecuzione d'un disegno accennato fin dal 1889 da Maurizio Maeterlinck, nelle sue *Serres chaudes:* “ Une sœur épluchant des légumes au pied du lit d'un incurable „. Il D'Annunzio, quasi, traduce:

> Ed una suora, muta nel soggolo,
> è a pié del letto. E l'ore lente vanno.
> A pié del letto vedovo la mite
> donna sceglie legumi, pazïente.

Ma ciò che importa? Preso lo spunto da quel verso, suggestivo, del Maeterlinck, il componimento dannunziano procede con andatura tutta sua, con movenze originali, incancellabilmente imprimendo nella memoria di chi legge il quadro di dolore che vuol dipingere.

L'OPERA DI GIUSEPPE VERDI (*)

(*) Parole dette la sera del 23 febbraio 1901 nell'Istituto Musicale di Padova e pubblicate subito dopo in opuscolo (Padova, Tip. Salmin).

In questo tempio severo della scienza musicale, dove del linguaggio dei suoni s' insegnano tutti i segreti maravigliosi; in questa sala che ancora sembra echeggiare della fascinatrice polifonia beethoviana; qui dove le ispirazioni classicamente venuste del Mendelssohn, le aleggianti fantasie di sogno dello Schumann, le originalissime concezioni grandiose e profonde del Brahms sogliono tenere lunghe ore intenti i fortunati ascoltatori; era doveroso che risonassero, nella trista ora di lutto che volge per l'arte, le melodie note al mondo, care ad ogni cuore italiano, del grande Maestro devoto fino alla piú tarda vecchiezza, d'un amore cosí puro e cosí nobile, alla scienza cui queste mura sono sacre. Era giusto (ma ad altri si doveva affidare tale ufficio, delicato ed arduo) che qui fosse rammemorata, in brevi tratti, l'opera del compositore che per oltre mezzo secolo grandeggiò, luminoso di gloria, nel cospetto dell' Europa, anzi di tutto il mondo civile.

Ancora ne son calde le ceneri; ancora non ci siamo riavuti dallo sgomento che ci assalí all'annunzio, pur

dolorosamente atteso, della sua morte. Era una cosí viva e cosí dolce soddisfazione per noi il poter additare in Giuseppe Verdi allo straniero che ci rimproverasse la nostra intellettuale grettezza, o la nostra scarsa dirittura morale, una mirabile tempra d'uomo austero, intemerato, benefico, saldo ne' suoi principî, devoto senza ostentazione alla patria e senza interesse all'arte, italianamente equilibrato nell'armonia piena e perfetta di tutte le sue facoltà, eppure capace d'inalzarsi, sulle ali vigorose del genio, sino ai vertici del sublime! Davvero, o Signori, abbiamo ragione di sentirci sgomenti. Anche questo superstite estremo della gloria d'un secolo da poco svanito nella notte dei tempi; questo tardo superstite, che, in quella sua seconda giovinezza degli ultimi anni, ci appariva quasi sacro, non per l'opera sua solamente, all'immortalità, è disceso nella pace del sepolcro. Al nome fatidico, nelle cui lettere vedevano un tempo i patrioti d'Italia fiammeggiare la formola del nostro riscatto; al nome che, segnacolo in vessillo, poco fa sonava sulle bocche d'Italiani lottanti valorosamente, di là dalla nostra frontiera orientale, per la difesa della nazionalità conculcata, piú non risponde altro che una pia memoria affidata al bronzo od al marmo.

Ma vivono, e vivranno, le balde creature del genio verdiano, fiorenti di giovinezza immortale: avrà perpetue fragranze la ghirlanda ch'egli medesimo, il grande artista, si è intessuta per la sua tomba.

Quando nel 1842 Giuseppe Verdi otteneva col *Nabucco* il primo trionfo sulle scene italiane, già da tredici anni avea levato la mano dall'ultimo suo capolavoro quel

Rossini, che giustamente fu assomigliato per la forza conquistatrice a Napoleone, dacché per oltre mezzo secolo tenne, incontrastato, l'impero del mondo musicale. Vincenzo Bellini era morto sette anni avanti: il Donizetti andava cogliendo, già prossimo a infermare mortalmente, gli estremi allori. Per qual via si mise il nuovo combattente disceso con baldanza giovenile nell'arringo? Mantenne dell'opera italiana d'allora la struttura e le forme; ma al tempo stesso vi arrecò il calore e la foga ch'eran proprie del suo temperamento artistico, vi effuse tutta l'esuberanza della sua ispirazione feconda.

L'idillio e l'elegia avevano avuto nel Bellini un interprete squisito. Al pari del « cigno catanese », anche l'autore della *Lucia* e della *Favorita* aveva saputo commuovere e intenerire. Giuseppe Verdi, mentre la rivoluzione italiana maturava nell'ombra, e poi mentre sui campi di battaglia da quell'ombra prorompeva lo sfolgorío delle armi brandite per la patria, mirò invece, soprattutto, a scuotere gagliardamente, inebriando. Egli fu il musicista della nostra Rivoluzione, a quel modo che il Mameli, il Poerio, il Rossetti, il Berchet ne furono i poeti. E forse meglio che la strofe alata dei poeti l'onda melodica impetuosa del musicista parve al popolo italiano l'interprete sincera de' suoi palpiti e fremiti.

L'odio, la collera, l'indignazione sono, di conseguenza, i sentimenti piú felicemente espressi nelle opere della prima maniera del Verdi. Fin d'allora lo Shakespeare l'attrae, ed egli veste di note i terrori e le furie di Macbeth. Dello Schiller prende a musicare il dramma piú tetro, i *Masnadieri;* di Vittore Hugo il piú agitato da passioni tra loro cozzanti: *Ernani.* Si osservi ne' *Due*

Foscari la parte elegiaca: non ostanti alcune gemme di melodia, essa è fiacca. Bello invece, all'ultimo, il prorompere vigoroso dell'ira del vecchio doge deposto.

Gioacchino Rossini non sempre aveva badato alla verità dell'espressione drammatica: spesso la sua musica voleva piacere soltanto come musica, per la morbida scorrevolezza e per l'eleganza fiorita. Nel Verdi sino dalle prime sue opere la musica è quello che tutti oggi teniamo debba essere. È un'illustrazione del dramma; anzi, è il dramma stesso!

L'opera di Giuseppe Verdi appare all'occhio del critico — che in ciò ravvisa il piú duraturo suo titolo di gloria — tutta un'evoluzione continua verso un ideale artistico sempre piú alto. Non pago né inorgoglito dei trionfi, ottenuti, piú che col sudato magistero dell'arte, con la beata copia e spontaneità della vena, egli studia e lavora in silenzio, migliora i parti del suo ingegno, s'adopera a frenare e purificare l'onda melodica che dalle sorgive inesauste del cervello e del cuore gli sgorga con impeto di torrente, ancora un poco limacciosa. Sente il manchevole della sua strumentazione, e cerca di renderla, mantenendola sobria, piú colorita e piú sapiente: studia procedimenti nuovi nella forma dei pezzi e dei recitativi, nuovo assetto ne' concertati, nuovi tipi di cadenza. E, dopo la *Luisa Miller* (anello di congiunzione fra la sua prima maniera e la seconda), ci dà opere come la *Traviata,* il *Rigoletto* e la *Forza del Destino,* nelle quali l'analisi psicologica è ben piú fine che nelle precedenti, ben piú ricco e piú vario il linguaggio della passione.

Il riso e il pianto si alternano in questi suoi capilavori, come sempre nella vita umana. Che si può immaginare di piú fresco e di piú gaio delle danze con cui comincia, dopo quelle tragiche battute del preludio, l'azione del *Rigoletto?* che di piú spensieratamente leggiero della prima ballata e dell'ultima canzone, popolarissima, del Duca di Mantova, le quali traducono cosí bene in musica il vittorughiano « le roi s'amuse »? Che si può immaginare di piú festoso ed ilare del brindisi di Violetta? che di piú grottesco della predica di Frà Melitone? Eppure in codeste opere le note spesso sono gemiti, sono grida: gemiti d'angoscia, grida di disperazione. L'« uomo che ride », deriso alla sua volta, supplica ed impreca; la traviata, purificata in ultimo dal dolore, si spegne con lungo strazio, che cava le lagrime agli ascoltanti già dal flebile preludio disposti a tristezza. Nel piombar della folgore invocata dal vecchio conte di Monterone sul capo di Rigoletto, nella morte di Leonora di Vargas uccisa dal fratello e del fratello di lei ucciso dall'amante, seppe la musica verdiana, come la tragedia d'Eschilo e di Sofocle, rappresentare la maestà solenne, misteriosa, del Fato.

E che progresso anche nel rispetto della tecnica dal *Nabucco* al *Rigoletto!* Nel recitativo *Pari siamo* la parola trova nella musica un ausiliare possente; nella cabaletta del buffone di corte smanioso di vendicarsi l'ira ha tali accenti, che fin dalla prima udizione (a Venezia, ora compie esattamente mezzo secolo) trascinarono gli spettatori all'entusiasmo. «Recitativo», «cabaletta»; le vecchie forme dell'opera italiana, gualcite dall'uso, sciupate dall'abuso. Ma nel capolavoro della seconda ma-

niera del Verdi esse paiono rivivere come di una vita novella.

Il genio verdiano aveva per tal modo trovato la sua via. Il popolarissimo autore del *Trovatore* e dell'*Ernani* si sollevava ormai per l'altezza del concepimento sugli altri operisti italiani, e fuori d'Italia contrastava al Meyerbeer il primato. Ma in quella sua via egli era ancora lontano dalla meta. Ben lungi dal disertare l'arringo per riposarsi sugli allori — come aveva fatto, nel pieno vigore dell'età e dell'ingegno, dopo aver suggellato col *Guglielmo Tell* la sua gloria, il dittatore del teatro lirico della prima metà del secolo — il Verdi attese a perfezionare l'arte sua; e ci diede il *Don Carlos,* grave e meditato lavoro arieggiante al genere meyerbeeriano, che, se non uguagliava la *teatralità* degli altri, ben dimostrava all'attento osservatore quale serio avviamento d'arte, provando e riprovando, avesse eletto a seguire il compositore di Busseto. Poi uscí ad un tratto, dopo un silenzio di qualche anno, coll'*Aida.*

Giuseppe Mazzini, in quelle sue pagine sulla *Filosofia della musica,* piene d'intuizioni geniali, in cui vaticinò, fra le altre cose, la riforma operata ai nostri giorni dal Wagner, prima che sull'orizzonte dell'arte italiana spuntasse l'astro luminoso di cui lamentiamo oggi la scomparsa, scriveva: « Siamo a tempi di transizione, tra l'ultima luce, morente, d'un sole che tramonta e la prima, incerta, d'uno che sorge. Oggi non si solca, si sfiora; non si esaurisce la sensazione, si accenna. Si studiano gli *effetti;* all'*effetto,* all'effetto unico, generale, predominante, che avrebbe ad emergere irresistibile da

tutto quanto il lavoro, e alimentarsi delle mille impressioni secondarie disseminate per entro a quello, chi bada? Chi cerca al dramma musicale un'idea? Chi varca oltre il cerchio particolare delle varie scene che compongono un'opera, per afferrare un nesso, un centro comune?... Nel dramma quale abbiamo in questi tempi di decadimento l'individualità è ristretta a ognuna delle melodie che lo compongono.... Ma l'individualità storica, l'individualità dell'epoca che il dramma figura, l'individualità dei personaggi, ognuno dei quali rappresenta pure un'idea, dove sono? Dov'è il colore dei tempi ne' quali il fatto rappresentato si aggira? Dove il carattere dei luoghi nei quali è posta la scena?... Chi sa dirmi perché quell'attore si chiami Pollione e quell'altro Romeo? Chi può discernere nelle opere de' maestri la Roma repubblicana, la Roma togata, severa, rigida, guerriera, conquistatrice,... dalla Venezia dei tempi di mezzo, dalla Venezia voluttuosa, spensierata, incauta, però misteriosa e tremenda, dove la vita si consumava tra l'amore e il terrore, tra un palazzo e una prigione? ». Il genio augurato dal Mazzini, che sapesse dare all'Italia ed al mondo un dramma musicale inteso a svolgere organicamente un'idea, un dramma a cui il colore dei tempi e dei luoghi conferisse quell' « individualità storica » ch'era nei voti del pensatore ligure, noi l'abbiamo avuto, per fortuna nostra e dell'arte, in Giuseppe Verdi. La prima opera ispirata a tali concetti fu l'*Aida*.

Mai per l'addietro il grande Maestro non era assorto ad unità di stile cosí piena e cosí robusta; non aveva mai fatto dell'arte sua un'emula cosí felice delle arti sorelle! Nell'*Aida* la melodia dipinge: noi vediamo, an-

che solamente ascoltando. Vediamo Menfi, il Nilo; al tempo dei Faraoni, ché quella musica profondamente jeratica su ciò non lascia dubbio. Togliete le parole, astraete dalla scena; e al supremo momento della consacrazione vi lampeggeranno ugualmente alla fantasia i tripodi d'oro fumiganti d'aromi pei lunghi massicci colonnati ed i vasti lacunari di un tempio egizio. Che altro possono essere quelle voci lente, misteriose, come represse? Invocazioni di sacerdoti ad un nume inesorabile. Astraete ancora dalla scena; e al cominciare dell'atto terzo sentirete ugualmente la solenne melanconia d'una notte stellata lungo le rive solitarie del Nilo, tra i palmizî, presso il tempio d'Iside: donde esce e viene a noi, per la silenziosa chiarità lunare, una nenia strana e piena di lamento.

Eppure, né anche l'*Aida* ci rappresenta la meta che Giuseppe Verdi valse a raggiungere. Poiché il giogo delle vecchie regole ancora non vi è scosso del tutto: nei « recitativi obbligati », nella struttura di certi pezzi, ne' concertati in fine d'atto c'è ancora del convenzionale, e quindi anche del trito e del vano. Ma ormai il Verdi farà l'ultimo passo. Nutritosi di studî larghi, frutto di serena e tranquilla meditazione, acquistata piena notizia dei nuovi procedimenti tecnici, seguíto attentamente lo svolgersi del dramma musicale ne' paesi stranieri, fatto suo pro, con quella saggia indipendenza ch'è del genio, delle nuove teoriche d'arte; egli saprà tornare ad essere l'interprete fedele dei gusti, mutati, del pubblico, saprà ringiovanire, corroborandolo di dottrina, il suo stile; e stupirà il mondo con un altro capolavoro, inaspettato,

e, tornando allo Shakespeare, ridonerà all'Italia, fatta dramma vivo e palpitante, la storia, che tutta le appartiene, di Otello.

Si è voluto da taluno ravvisare nella grande *tragedia della gelosia* tramutata in melodramma, cosí diversamente che dal Rossini, dal Verdi, l'efficacia della riforma teatrale ideata e attuata in Germania da Riccardo Wagner. Ma quale dei canoni d'arte escogitati dall'audace novatore, dal pensatore profondo, vediamo noi seguíto nell'*Otello?* Certo, la strumentazione congegnata con perizia singolare vi illustra e spiega il dramma; non diremo, tuttavia, per questo, che all'orchestra piú che ai cantanti vi sia affidato l'ufficio di svelare la coscienza dei personaggi, sí ch'esso diventi parte addirittura preponderante dell'azione drammatica. E né anche parleremo di stile declamato, o di «declamazione intensiva», a proposito d'un'opera ove sono «arie» come l'*avemaria* di Desdemona, cosí flebile, affettuosa, piena di presaga tristezza, o come l'addio di Otello alle sante memorie di battaglia e di trionfi, cosí verdiano nello spunto melodico e nel fraseggiare; dove sono «duetti» come quello d'amore che chiude l'atto primo, in cui tanta onda di limpida melodia corre da capo a fondo continuatamente; dove sono cori come quello delle compagne di Desdemona, tutto soave delicatezza, e «concertati» come il finale terzo, tessuto sopra una melodia non già affidata all'orchestra, ma cantata. Quanto ai «temi o motivi conduttori» dell'opera wagneriana, ripercotentisi ogni volta che occorra rammentare all'ascoltante il fatto o l'idea o la persona a cui sono come connaturati, sarebbe vano ricercarne nell'*Otello!* Vorremo

forse definire un *leit-motiv* l'appassionata frase finale del duetto d'amore, perché ritorna, sullo stesso movimento orchestrale, alla catastrofe?

No. Il Verdi giunse all'*Otello* movendo dall'*Aida*, non dall'*Anello dei Nibelunghi* o dal *Parsifal*; fu codesto un ultimo passo innanzi nella via percorsa, non un passo sopra una via nuova. Verdi rimase Verdi sino all'ultimo: italiano di stile, gloria tutta nostra. La ruppe col vieto convenzionalismo, senza piú nulla concedergli; ma serbò all'opera italiana il suo peculiare carattere, la sua struttura e il suo organamento.

Soltanto, egli perviene ora coll'*Otello* al sommo di quella verità drammatica, a cui lo vedemmo aspirare fino dai primi passi del suo trionfale cammino; vi perviene intrecciando, colla sapienza ch'è dell'artefice provetto, i due elementi generatori della musica, la melodia e l'armonia, per modo che, contemperandosi alla loro volta, ispirazione e dottrina, sentimento e pensiero riescano alla piena comprensione ed all'espressione perfetta del dramma umano nella sua palpitante realtà, fuori dalle nebbie fosche o rosee della leggenda, cosí care al grande operista germanico.

La tragedia shakespeariana rivive infatti là dentro, con quell'intensità di vita che solo immedesimata col suono, con la nota, la parola può avere. Tutto il lievito di malvagità, che fermenta e pullula su dal fango originario nel cuore del ribaldo, è nel *Credo* di Jago. L'infinita amarezza della virtú disconosciuta ed oltraggiata vibra in quel cosí accorato pianto di Desdemona, la giovine sposa bionda e pura: « Guarda le prime lacrime Che da me spreme il duol, Le prime lacrime ». Nel

gemito d'Otello accasciato, affranto, « Dio! mi potevi scagliare tutti i mali della miseria, della vergogna... », c'è lo schianto del cuore.

Anche pel nostro musicista, come pel drammaturgo britannico, l'animo umano parve non avere segreti.

. . . .

Il vegliardo maraviglioso, che a piú di settant'anni aveva saputo esprimere insuperabilmente l'abbandono nell'estasi dell'amplesso d'amore, in mezzo al grande armonico epitalamio cantato con fremito d'arpa dalle pronube stelle; ottuagenario, fece zampillare a un tratto dal suo cervello un getto, anzi una vena nuova, di musica festosa, garrula, scintillante di brio. Dalla tragedia discese alla commedia shakespeariana: dalle furie d'Otello alle smargiassate galanti del panciuto Falstaff.

Fu un godimento estetico diverso, ma non meno intenso, largitoci inaspettatamente da chi tanto non pareva lasciar presagire in tal genere, per quello che d'ilare e di gaio c'era nel *Ballo in Maschera,* nella *Forza del Destino* e nel *Rigoletto.* Fu una nuova stupenda affermazione del genio italico (non dico del genio latino, ché coi fratelli d'oltralpe abbiamo anche in questo somiglianze e divergenze) nella musica destinata a rappresentare sulle scene ogni aspetto della vita. Anche qui la voce umana non ischiava degli strumenti; anche qui, tra il meditato lavorio orchestrale cosí agile e cosí sottile, copia, freschezza, varietà d'ispirazioni melodiche, nitide perle rilegate in un monile di celliniano artificio.

Il *Falstaff* ha squisite bellezze artistiche. Chi non ricorda il terzettino « V'è noto un uom qui del paese », il mirabile *cicaleggio,* il « sonetto » sentimentalmente

appassionato, l'umoristico « Quand'ero paggio », la fuga finale, cosí ingegnosa e poderosa? Il genio del Verdi dètte con quest'opera alla scena italiana l'ultimo raggio, fulgidissimo, della sua luce. Poi, schiusa la mente ai « casti pensieri della tomba », il glorioso vegliardo si volse tutto alla musica sacra.

A voi tarda, lo so, o Signori, di udir qui risonare le note onde il compianto Maestro rivestí la dolce preghiera alla Vergine, volgarizzata, dicono, da Dante! Tarda a me pure, curioso investigatore dei fatti letterari; e mi affretto a conchiudere.

Come il Cinquecento fu per l'Italia l'età dei grandi nelle arti del disegno e della parola, cosí il secolo da poco tramontato rimarrà glorioso per noi nella storia come l'età dei grandi nell'arte dei suoni. Il Rossini ed il Verdi e, meno sublimi ma insigni, il Bellini e il Donizetti son musicisti che tutto il mondo c'invidia.

Pur troppo oggi, come accade dopo ogni tempo d'esuberante rigoglio, siamo in un periodo di sosta. Sarà questa sosta una vigilia d'armi foriera di nuove battaglie e di nuovi trionfi per l'arte? Certo è che la via da seguire nella musica teatrale da noi nati e cresciuti in una terra dove la natura stessa è un concento, dove l'armonia « s'insinua nell'anima con la prima canzone che le madri cantano presso la culla », può dirsi ormai tracciata nettamente, grazie all'ultima fase dell'opera verdiana. Come Riccardo Wagner è nel teatro lirico il sommo rappresentante del genio germanico, cosí in Giuseppe Verdi l'italianità s'impersona e trionfa. Quegli,

il musicista della leggenda, colla sua polifonia infinitamente varia, suggestiva e profonda, riproduce l'indefinibile, l'oscillante e quasi fluttuante nella penombra de' contorni sfumati, del mondo uscito durante l'evo medio dalla vergine e feconda fantasia delle genti teutoniche. Questi, il musicista dell'oggettiva realtà serenamente osservata, ha la stessa concretezza e quasi plasticità di rappresentazione, onde appaiono come scolte nel marmo in Dante le astrazioni del simbolismo, nell'Ariosto le fantasticherie romanzesche.

Mirabili doti dell'arte nostra! Per esse l'Italia un tempo fu maestra al mondo.

Giuseppe Verdi nel secolo decimonono seppe incarnarle forse meglio d'ogni altro.

ARTURO GRAF

E I SUOI POEMETTI DRAMMATICI (*)

(*) Dal *Fanfulla della Domenica* del 1° gennaio 1905, con qualche aggiunta.

Quale sarà il giudizio dei posteri intorno alla poesia italiana della fine del secolo decimonono e dei primi anni del ventesimo?

Fare pronostici lo storico delle lettere, prudente, non vuole; ma senza dubbio il carattere piú cospicuo di tale poesia, o almeno quello per cui apparirà piú manifesto il divario fra essa e la poesia della prima metà dell' Ottocento, verrà concordemente additato nella fecondità di coloro che l'hanno prodotta. Quando si pensa che la fama del Manzoni lirico è affidata quasi soltanto a cinque inni, a due odi e ai cori di due tragedie; che Ugo Foscolo vive nella nostra ammirazione per un carme, pei frammenti d'un altro e per alcune poesie di soggetto vario; che il Leopardi primeggia in Europa fra i poeti del dolore grazie ad una quarantina di «canti»; nel vedere gli artefici di versi che oggi vanno per la maggiore pubblicare l'uno dopo l'altro poderosi volumi, non possiamo non maravigliarci d'un'operosità ch'è in contrasto cosí aperto coll'inerzia (o poco meno)

dei piú insigni cultori delle muse di cui l' Italia s'onorava in un passato non remoto.

Osservo il fatto, e sorvolo sulle sue cause, che vorrebbero essere indagate pacatamente e serenamente. Certo esso significa che il modo d'intendere e praticare l'arte è diverso ne' poeti d'oggi e in quelli di poco piú di mezzo secolo fa.

Allora si badava prima di tutto e sopra tutto a creare il componimento vivo e vitale: l'autore (parlo, s'intende, dei veri e grandi poeti), pronto a gettare dal Taigeto i figliuoli un po' rachitici, voleva prole scarsa ma robusta, dacché il suo fine era di accrescere durabilmente il patrimonio poetico della nazione. Gli premeva di far leggere, e magari imparare a memoria, da molti, per loro utilità e diletto, le cose sue: dall'attirare sguardi scrutatori sulla propria persona, o, come oggi si suol dire con eufemismo ben trovato, sulla propria personalità artistica, rifuggiva.

Ai giorni nostri, invece, prima di tutto e sopra tutto badano i versificatori ancor giovani a rivelare pienamente, esuberantemente, il loro « temperamento poetico »; tentando innovazioni della tecnica e manifestazioni disparatissime dell'ingegno creativo, scrivendo versi a migliaia, componimenti a centinaia, canzonieri a dozzine, raccogliendo insieme talvolta (o ignorata virtú del sagrifizio!) diamanti e minuti cristalli di quarzo. Stupito per la mole, abbagliato dallo splendore, il pubblico, che non ha tempo da perdere né voglia di durar fatica, dà una scorsa a quei volumi, si sgomenta del molto che non intende, si compiace di quello che arriva a capire, e sottoscrive volentieri, sollevato dal

peso di dover giudicare con la propria testa, alle lodi dei critici, ai quali non è parso vero di trovare per l'appunto un « temperamento poetico » da notomizzare secondo i loro proprî canoni d'estetica o di psicologia e secondo gli elementi offerti in tanta copia dall'autore.

Cosí la moda vuole, cosí e non altrimenti oggi si formano le reputazioni dei poeti. Onde io non moverò rimprovero ad Arturo Graf, se anch'egli, che poeta è davvero, e però aspira giustamente al nome che piú dura e piú onora, dal 1876 ad oggi, cioè fino alla pubblicazione avvenuta in questi ultimi giorni dei *Poemetti drammatici*, ci ha dato ben sei volumi di versi; nei quali, di necessità, accanto a poesie che, a mio avviso, vivranno, ve n' ha qualcuna che forse raffredderà un poco l'ammirazione per l'autore suscitata in chi legge dalle altre.

Questo, onde ha colpa l'andazzo dei tempi, a cui gli scrittori ben difficilmente si sottraggono, ho voluto dire subito. Cosí avranno piú credito le lodi che mi sarà caro tributare all'amico nel considerare tutta insieme l'opera sua di poeta; considerazione necessaria, chi voglia intender bene lo spirito ed il carattere peculiare di questi *Poemetti*, che appaiono strettamente collegati agli altri libri di versi con cui il dotto professore dell'Ateneo torinese si è vittoriosamente procacciato un alto posto anche fra i poeti contemporanei.

È noto che Arturo Graf, italiano d'educazione e di sentimento, non è tale per nascita. Tedesco suo padre, di Norimberga; marchigiana la madre, « d'antica gente fiorentina »; egli, il poeta, nato nel 1848 ad

Atene, cresciuto in Rumenia. Quivi comparvero le sue prime poesie, delle quali il Fanfani nel *Borghini* lodava la lingua « cosí toscanamente toscana »; poesie che, unitamente ad altre e ad alquante novelle, èrano poi stampate in Roma, editore il Loescher, nel 1876. Quest'assenza dall'Italia negli anni giovenili vale a spiegarci piú cose, ed anche la ragione perché il Graf, scrivendo tra il 1876 e l'89 le liriche che raccolse col titolo di *Medusa,* riuscí ad evitarvi intieramente gl'influssi della poesia del Carducci, allora dominante e trionfante, dando cosí alla sostanza e alla forma una vigorosa impronta tutta sua.

Medusa, la Gorgone anguicrinita, dall'occhio bieco, che fa di pietra chi la guarda, è dal Graf invocata come sua musa in principio e in fine di quest'ampia raccolta di poesie. Egli ha nell'anima il vuoto e il deserto; un lento oblio lo invade; abbandonato e affranto, giace fuori d'ogni umano soccorso, come una nave travolta sul suo fianco squarciato. La visione della morte gli sta dinanzi immobile. Spumeggiano le tazze sulla mensa tutta luce e fiori; ferve la gioia; le fanciulle esultano, ebbre d'amore. Il poeta « dietro i serici arazzi il passo greve E il riso acuto della Morte ascolta ». E la Morte non lo sgomenta: egli la invoca; egli benedice il tossico sottile che la cicuta racchiude entro il gracile stelo e nel « frastaglio inciso delle verdi frondi ».

Altrove, in *Medusa,* immaginazioni degne del Poe ci agghiacciano di spavento. Ora è il vascello fantasma, dalle troniere luccicanti del rame de' suoi cannoni, coi marinai pallidi e vetusti, aggrappati ai grandi canapi; ora la nave lanciata dalla bufera sugli scogli, che di-

segna nel cielo il diagramma delle funi, e sulla poppa (o ironia!) porta scritto *Speranza;* ora un teschio ignudo e solitario, che dall'alto d'un dirupo medita sul mistero del mondo; ora la jeratica sfinge che, sola tra le ingannevoli morgane del deserto seminato intorno a lei « di secoli caduti », contempla, immutabile ed imperscrutabile, l'infinito. E accanto a queste figurazioni tragicamente solenni, altre delicatissime, espresse con vera efficacia:

> Oh come lúgubre | veder sull'arido | suolo cinereo | di-[scolorite
> tremule, tacite | cader dagli alberi | le foglie morte!
> Oh come lúgubre | veder da un'anima | cader le povere | [fedi tradite
> e i sogni gracili | cui franse l'invida | man della sorte!

In mezzo al tedio oscuro della vita, alimentato dalla fissità del pensiero sopra un'idea di dolore, guizza per un momento un lampo di luce. Sennonché, un lampo e nulla piú è quell'« ultimo amore » che ha ispirato al Graf una poesia alquanto inuguale nell'espressione, e nell'impressione un po' troppo romantica, ma contenente strofe belle e forti come queste:

> Ed io tra me diceva: I pensier miei
> sono una landa desolata e scura;
> dove porrò, dove porrò costei,
> che di gel non vi muoia e di paura?
> Nel mio cuor c'è la morte e l'abbandono;
> una bruciata selce, ecco il mio cuore!
> Dove trapianterò, tristo ch'io sono,
> questo leggiadro e delicato fiore?

Fattasi ben presto ancora piú squallida e scialba, la vita

torna a negare al poeta ogni conforto; torna il pensiero avvoltoio a vibrargli il rostro per entro alla mente ed al cuore; tornano a turbargli la fantasia visioni come quella ch'egli ha della Morte guerriera e regina, galoppante sopra un cavallo nero per la foresta, che, vedendolo desideroso d'essere percosso, arresta il braccio già levato per colpirlo.

Con *Medusa* Arturo Graf, figlio d'un tedesco e della poesia tedesca ed inglese intenditore profondo, ha recato nella nostra lirica soggetti non comuni in Italia; ha rinnovato fra noi la materia del Romanticismo, usando una misurata e tutta classica concretezza di forma. Abbondano in quel libro le visioni, le immaginazioni allegoriche o simboliche, esplicanti un pessimistico concetto della vita e dell'umano destino; ma l'elocuzione e la tecnica del verso appaiono schiettamente (anzi, un po' antiquatamente) italiane. L'autore vi si rivela un artista singolare, che fa parte per sé stesso, un solitario nell'arte come nella vita.

Ricordate il terribile racconto d'Edgardo Poe *Il cuore rivelatore?* Il palpito del cuore della sua vittima designata accresce la collera del pazzo assassino che le si accosta pian piano, nell'ombra. Egli colpisce. Allora il palpito (« un bruit sourd — traduce benissimo il Baudelaire — étouffé, fréquent, semblable à celui que fait une montre enveloppée dans du coton ») si attenua; quel cuore batte per alcuni minuti con un suono velato, poi tace. Ebbene il Graf ha osato esprimere nelle terzine d'un sonetto — il piú italiano dei nostri metri! — questo smorzarsi, nel buio, del battito d'un cuore. E il cuore che s'arresta è il suo:

Solo in quel vuoto ed in quel bujo io sento
il perduto mio cuor che vibra e pulsa,
sempre piú stretto in sé, sempre piú lento,
con un lieve romor d'ala che frulla,
con una stanca ansïetà convulsa,
piú lento ancor... piú lento ancor... piú nulla.

Il desolato pessimismo, a cui le liriche di *Medusa* s'ispirano, non è piú cosí fosco nelle due successive, meno ampie, sillogi di poesie del Graf: *Dopo il tramonto* (1893) e *Le Danaidi* (1897). La prima contiene ancora lugubri fantasticherie, e vi ritroviamo il vascello fantasma e la nave abbandonata, vi guizzano i fuochi fatui, vi aleggiano uccelli tetri. Ma l'anima del poeta ora s'apre anche a raggi di speranza e ad iridescenze di sogno. Il concetto del libro, ben diverso da quello che informa *Medusa,* è in queste strofe:

Nuova tortura, incognita agonia!
Nel corpo che si logora ed invecchia,
nel corpo che a morir già s'apparecchia,
torna a ringiovanir l'anima mia.
Torna agli amori e al dolce error di pria,
e gli obliati sogni, ecco, risogna;
e un ben che piú non può sperare agogna.
Nuova tortura, incognita agonia!

Prima, nell'anima del poeta c'era la sinistra quiete sepolcrale del dolore senza speranza: ora il desiderio vi rigermoglia, e vi senti un tumultuoso contrasto, fecondo d'altre ispirazioni poetiche. Ecco destarvisi ancora una volta l'amore; ecco zampillarne, freschi e vivi, i limpidi versi di *Sonetto minimo:*

Ora che i rami
nel ciel tranquillo
son tutti un trillo,
dimmi se m'ami.
Or che al serpillo,
or che agli stami
volan gli sciami,
se m'ami, dillo.
Viso adorato,
m'arridono i baci
che non t'ho dato.
Ah, mi trabocca
l'anima... taci!
baciami in bocca.

E al poeta ora sorride nell'immaginazione il dolce regno della dea di Cipro, trionfante nuda, candida e proterva, alla testa d'una nobile cavalcata. Ed ora egli pensa non di rado a « dolci coppie » d'innamorati, vivi e morti: fantastica di guance rosate, d'occhi sfavillanti, di porporine bocche: vede in sogno sbocciare nello stellato una gran rosa e nel cuore di essa apparire un giocondo viso diletto.

Nella seconda raccolta, *Le Danaidi*, il Graf — di cui tutti conoscono la famigliarità coi miti dell'antichità classica e dell'età media — ha scelto per farne argomento di poesia ciò che nei racconti dell'Ellade e nelle leggende medievali gli pareva più adatto ad accogliere l'espressione del dolore eterno, universale, o del fato inesorabile. Egli prende le mosse dal simbolo del lavoro vano quanto affannoso, che non conosce termine o tregua. Le figlie di Danao, condannate a riempire eternamente un doglio senza fondo (« canta nel doglio, e in scintillanti gare Guizza l'onda e al vietato orlo s'ap-

pressa, Poi scema e fugge, e in un balen dispare »), hanno dato argomento al sonetto iniziale e titolo all'intero volume. Il quale contiene anche lunghi racconti in endecasillabi rimati a coppia, come la *Leggenda di Eccarto* e *L'ultimo viaggio d'Ulisse;* soggetto quest'ultimo che vediamo svolto ampiamente anche dal Pascoli, ne' suoi recentissimi *Poemi conviviali.* I miti classici, intesi e rappresentati con ispirito moderno, e le romantiche fantasie in questo libro si dividono il campo: ricordo, dei primi, la *Città dei Titani* e il *Titano sepolto;* delle seconde, la *Caccia disperata* e quella *Danza dello scheletro* (forse ispirata dalla celebre *Danza dei morti* del Goethe), che nella sua macabra bizzarria è indimenticabile per l'evidenza della rappresentazione, per la novità efficace delle rime e dei vocaboli, pel ghigno beffardo che a tratti vi risuona. Né mancano in questa raccolta, tra il concento delle voci fantastiche, qualche nota malinconica di voce umana e qualche sospiro dell'anima, qualche intimo rimpianto di cose perdute; come nelle strofe intitolate *L'organetto* e nel *Sonetto d'autunno,* nel *Flauto notturno,* nella *Rosa morente.*

In *Morgana* (1901) il Graf dal pessimismo di *Medusa,* mitigatosi in *Dopo il tramonto* e nelle *Danaidi,* trapassa a un concetto della vita meno sconsolato e sconsolante. Morgana è la fata dagli occhi sereni, sotto il cui volo fioriscono, « visioni fuggitive », le idealità del passato. Non piú, dunque, l'implacabile Erinni avvelena — tetra Empusa — l'anima del poeta. Se svanirono i sogni della giovinezza, una speranza buona ora splende, alba novella, a quell'anima per l'addietro

quando l'ultimo affranto cuore avrà palpitato
l'ultima volta; quando, procellosa, confusa,
l'antichissima notte risommerga il creato;
quando tutto sia morto; allor morrà la Musa.

Ed ecco, nelle strofette *Al mio mucino,* ecco sulle smorte labbra del cantore di Medusa il sorriso, arguto e bonario; ecco, qua e là nella seconda parte di *Morgana,* note gioconde e qualche reminiscenza della poesia d'Enrico Heine. La città cara a quanti sentono la poesia del mistero e il mistero della poesia ha ispirato al Graf strofe nitidamente pittoriche:

Dalle finestre acute
il palazzo ducale
come un vecchio corsale
guata nell'onde mute.
Poggia superbo e nero
su le colonne mozze,
sogna trionfi e nozze,
sogna il perduto impero.
Nell'aria queta e sgombra
par che un bisbiglio giri:
o Ponte dei Sospiri,
mormori tu nell'ombra?
Sulla colonna antica
il leon di San Marco
d'armi e di gloria carco
spiega l'ali a fatica.
E le isolette arcane,
che il vitreo mar produce,
entro la vaga luce
sembran parvenze vane.
Spiando i miti albori
spiando l'ombre urgenti,
batton co' grevi e lenti
magli le ore i Mori....

e Satana è rinnovellato con altezza di concepimento e vigore d'immagini. Gesú nel deserto, tentato dal nemico, che gli offre varî mezzi per viver felice, sprezza il seduttore, che da ultimo gli minaccia la mala morte; Egli stesso, davanti alla porta dell'inferno, chiede invano ai principi dell'abisso che gli aprano, ed entra perché cosí vuole, e può ciò che vuole. La sua divina potenza si dimostra anche nel terzo di questi poemetti, *La resurrezione di Lazzaro,* fedele in gran parte al racconto evangelico. S'ispira, invece, ad un concetto ereticale *La dannazione di Don Giovanni,* in cui il bello e nobile e gagliardo cavaliere spagnuolo, scendendo in carne ed ossa nei regni buj, beffa i mostri del Tartaro, e si trae dietro le anime delle belle tradite, riuscendo ad una tutta pagana glorificazione della virtú d'amore. In questo poemetto si ammira un umorismo all'inglese (è noto che anche nel *Giovanni in London or the Libertine Reclamed* del Moncrieff il protagonista vien fatto azzuffare coi mostri dell'Averno), e la parte finale del famosissimo racconto, toccata già dal Baudelaire, non senza qualche analogia di finzione, nel XV dei *Fleurs du mal* (« Don Juan aux enfers »), vi è svolta con novità di artistici intendimenti. *Il riposo dei dannati* trae argomento da un'altra leggenda, che il Graf medesimo aveva illustrata nel primo volume de' suoi *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo.* Nella *Sosta dell'Ebreo errante* s'intreccia la leggenda di Fausto con quella di colui che osò dire a Cristo, curvo sotto il peso della croce: Nazzareno, cammina! *Dante in Santa Croce del Corvo* riproduce un immaginario colloquio dell'esule glorioso con Frate Ilario. Immaginari del tutto,

e [illegible] significazione. I tre poemetti con [illegible] *Il [illegible]*, *I naviganti* e *La [illegible]*. Quest'ultimo ricorda l'*Immagine velata* di Federico Schiller, ma giunge a conclusione diversa e quasi opposta.

Ciò che più s'ammira nel nuovo libro di versi di Arturo Graf è l'austera grandezza di certe sue concezioni, nelle quali sentiamo, oltre che il poeta, il pensatore avvezzo a meditare sul problema della vita e sulle sorti degli uomini. Lazzaro, risuscitato dal Maestro, gli domanda: Perché questo castigo? — E prosegue:

Maestro, perché m'hai svegliato?
Era così dolce il mio sonno:
oh, così dolce e oblivioso!
Dacché schiusi gli occhi alla luce,
a quest'empio spettacolo truce
del mondo,
mai non avevo gustato
più tranquillo riposo.
Oh, come dolce e oblivioso!
Maestro perché m'hai svegliato?
A me d'intorno
pareva dissolto il creato.
Non era notte; non era giorno;
né tempo; né vicenda.
Non voce alcuna mi giungea da questa
valle funesta, orrenda.
Non ricordavo nulla;
non agognavo nulla.
Non mi rodeva cura;
non mi pungeva rimorso o paura.
Della mia pace
perché mi privi?
Perché mi richiami a battaglia?

Maestro, m'abbarbaglia
il fulgore del sole:
m'offendon le parole
angosciose dei vivi.
Lascia, Maestro, che di novo
io gusti la morte che allevia ed affranca;
lascia ch' io mi richiuda
nel mio sepolcro,
come una belva stanca nel suo covo.

Gesú, fissando Lazzaro in volto, risponde con accento severo:

Uomo di freddo cuore, uom di piccolo cuore,
vilmente assai ti crucci, vilmente assai favelli.
Sei tu solo nel mondo? è solo il tuo dolore?
non conosci sorelle? non conosci fratelli?
Hai tu già meritato il riposo e la pace?
hai tu con ferma fede, con serena costanza,
speso tutto l'amore onde un cuore è capace?
hai oprato abbastanza? hai penato abbastanza?
O sai tu perché sempre battan l'onde gli scogli?
perché rotino i cieli, e precipiti l'ora?
perché d'erbe la terra si vesta e si dispogli?
perché cadano i regni? perché l'uom nasca e mora?
Io venni per chiamarvi alla luce, alla vita,
all'opra che avvalora, al travaglio che affina.
Anima accidïosa, anima sbigottita,
sorgi dal tuo sepolcro, cingi i lombi, e cammina.

Qui il metro s'adatta perfettamente prima al vaneggiare disordinato di Lazzaro, poi alla solenne parlata del Maestro. E cosí è sempre nei poemetti polimetri, che sono, a mio avviso, tecnicamente migliori. Si legga il canto del gabbiere nei *Naviganti,* dove occorrono strofe delicatamente lavorate come questa:

O della notte illune
placido incantamento!
Solo, alïando, il vento
freme tra fune e fune.

E si veda come « una voce dolente » in *Attollite portas* descriva quel ruscello tortuoso « che la scura sua vena Nutre d'umano pianto », e che ricorda le lagrime sgorganti, secondo la dantesca finzione, dal « gran veglio » di Creta.

Invece, nei poemetti in endecasillabi sciolti, specialmente quando il dialogo (come nel primo) proceda per brevi frasi, c'è qualche vestigio dell'antiquato linguaggio poetico della retorica, che contrasta con la bella ed alta modernità dell'immaginare e del sentire. È questo un difetto donde il Graf si è venuto a poco a poco liberando ne' suoi versi; ma non si può dire ch'egli ora ne sia proprio interamente spogliato, dacché in questi *Poemetti* s'incontrano ancora espressioni come *sollo, stansi, t'abbiam cerco, stolto esser dei* ecc., troncamenti come *piccol cosa, non occor altro,* movenze che hanno un poco del melodrammatico, come *Or cessa, riedi onde venisti!, Questo libro!, Quei divini accenti!, Compagni, amici, ah, vi ritrovo alfine!*

Questo, s'intende, non diminuisce che in minima parte l'efficacia suggestiva delle nobili e singolari immaginazioni a cui il Graf ha saputo dare cosí bene la forma del dramma. Nei *Naviganti* e nel *Laberinto* la sua alata fantasia, unita ad un pensiero filosofico non volgare e al sentimento profondo delle ironie (oltre che delle miserie) della vita, ci mette dinanzi scene simboliche piene di mistero, che fanno fremere e meditare.

Nonostante, a questi due poemetti, molto lunghi, in cui parla gran numero di personaggi, e risuonano voci di ogni sorta — *confuse, impetuose, irose, astiose, violente, dolenti, esitanti, stanche, lontane, vicine, timide, risolute, imperiose* — preferisco quelli, piú conformi allo spirito poetico di nostra gente, nei quali, fuori dalla nebulosa atmosfera del simbolo, si disegnino con nitidi contorni uno o due personaggi, che il poeta sobriamente e vigorosamente scolpisce. *Attollite portas* e *Una sosta dell'Ebreo errante* (nel secondo dei quali il raccostamento dell'Ebreo, che cerca invano di poter morire, al dottor Fausto, che cerca invano il segreto di prolungare la vita, è degno davvero dell'insigne storico, critico e poeta) sono per me la cosa migliore, o almeno piú perfettamente eseguita, di questo volume. Col quale io mi auguro che Arturo Graf possa vincere, com'egli si merita, la suprema battaglia; sí che all'ammirazione che la sua poesia suscita negli spiriti eletti, venga ad accompagnarsi il plauso piú incontrastato e piú generale.

Sarà un bene per l'arte nostra e quindi anche un bene per la patria; dacché sta nell'arte la gloria d'Italia piú radiosa e piú pura.

PEL RE BUONO (*)

(*) Parole dette e pubblicate in opuscolo (Pisa, Tip. Mariotti, 1901), inaugurandosi a Boccadarno, nell'Ospizio Marino, una lapide alla memoria di re Umberto, massimo benefattore di quell'opera pia.

Fuori dalle ire di parte in cui gli uomini vanamente s'arrovellano, col sereno giudizio che libra e pondera infallibile, la storia ha registrato nelle eterne sue pagine il nome che noi pure qui, a memoria perenne, volemmo inciso nel marmo. Lo ha registrato, o Signori, con a fianco il piú onorato ed il piú nobile degli appellativi, titolo di gloria purissima pel secondo re d'Italia: « Umberto il Buono » è il compianto Sovrano per noi, e sarà pei posteri. Solo chi non abbia, con gentilezza di sensi, intelletto d'amore può non sentire tutta la poesia di questo novo battesimo della regalità. Solo chi non abbia meditato sull'odierno evolversi delle coscienze verso un ideale d'umana fratellanza sempre piú alto, può non avvedersi che la gloria che viene dalla bontà è destinata a raggiare ne' secoli di luce sempre piú fulgida e sempre piú bella.

Mentre sui campi di battaglia maturavano i destini della patria, e coll'usato valore combattevano nel Lombardo-Veneto i soldati del magnanimo Padre suo, e l'epopea garibaldina, che ai tardi nepoti parrà fola o

alleviarla; senza che mai l'elargizione avesse aspetto o assumesse carattere d'elemosina, ché non un sentimento di commiserazione la ispirava, sí la coscienza illuminata e piena delle pubbliche necessità piú urgenti. Quante opere pie, quanti benefici istituti, non ebbero nel degno consorte della perla delle regine, emulo delle soavi virtú di Lei, il patrono o il sovventore piú largo! A noi sopra tutti spetta il ricordarlo; a noi adunati qui per rendere alla memoria dell'augusto benefattore un tributo solenne di gratitudine e di rimpianto.

Che la munificenza reale si volgesse al nostro Istituto non può far maraviglia, chi pensi agl'intenti di questo, nobilmente filantropici. Schiudere ai diseredati dalla fortuna a cui anche natura fu matrigna un asilo estivo in faccia al mare immenso, che arreca co' suoi soffi di vita, colle sue acque risanatrici, la salute e la forza, fu savio consiglio, ispirato a concetti veracemente democratici, e non poteva non trovare nel Re generoso, amico del popolo, un caldeggiatore pronto a largire ed a soccorrere. È merito e vanto della nostra Pisa (consentite che cosí la chiami io pure, che le debbo il *vital nutrimento* dell'intelletto) l'aver provveduto già da un quarto di secolo ad opera cosí pietosa. Fin da quando primamente essa pensò a quest'angolo romito della spiaggia tirrena, tra la foce del suo bel fiume e la pineta verde e fragrante, come ad un tranquillo recesso dove i figli suoi affaticati dalla lotta della vita venissero a ritemprarsi, volle partecipi dei benefizi dell'aere e delle acque anche quanti, sforniti dei mezzi onde goderne, riacquistando ivi la sanità perduta potessero poi dare alla patria una progenie non disutile né imbelle. Cosí, via via che lungo

il molle lido arenoso una città tutta bianca si veniva dispiegando, piena d'incanti segreti e di sorrisi per chi aneli alla pace dello spirito nella contemplazione pensosa della natura, qui sempre nuovi agi la carità cittadina amorosamente apparecchiava ai figliuoli del popolo deboli od infermi.

Fu una gara d'elargizioni, di cui non saprei immaginare la piú degna d'una cittadinanza inoltrata nella via del verace progresso. E sorse ben presto, spazioso e gaio, quest'edifizio ove l'aria e la luce entrano a fiotti, fugando i morbi e spesso fin le insidie dei morbi usi al tanfo ed al tenebrore delle miserande casupole; e la nostra Boccadarno, ispiratrice d'aristocratici poeti raffinatamente eleganti, cara a scienziati ed artisti pe' suoi tramonti di fiamma, pel nitido specchio fluviale effuso verso la tremolante marina, pel dentellato profilarsi sul cielo azzurro delle creste Apuane, pei contrasti luminosi, nella macchia, tra i verdi aghi dei pini; diventò anche dispensiera benigna ai poveri, agl'infermi, di salute e di vita. Ottenne in tal modo, insieme coll'ammirazione di chi pensa e di chi crea, la benedizione di chi soffre. Quale sia delle due il titolo di lode che piú dura e piú onora, altri vegga: io non esito ad assegnare la palma alla seconda!

E ricordo, e mi piace evocare altri tempi, altri costumi.

Di qui, dalla foce dell'Arno, da questa spiaggia ove la rinascente Pisa marittima vuole ricordati nelle sue vie i fasti dell'antica Repubblica, mossero i vostri antenati alla conquista del Mediterraneo violenta e cruenta; mossero a lotte fratricide contro altre città italiane,

emule dei loro sanguinosi trionfi. Qui oggi nella pace degli uomini, nella pace solenne della natura, voi date opera a tergere lagrime ed a lenire dolori: voi attendete a procacciarvi quella che sola per le generazioni future sarà la vera gloria ambita universalmente.

Oh! per ogni ombra d'astio dileguata coi benefizî, per ogni lievito d'odio represso con la parola dell'amore, quanta gratitudine per noi nei tardi posteri! Poiché verrà giorno — dentro il bianco abete esulteranno allora le nostre ossa, ed una gaia fiorita (il sorriso de' morti sono i fiori) germoglierà dai nostri tumuli! — verrà giorno in cui, liberi, concordi, redenti tutti, gli uomini, che ancora imprecano e maledicono, benediranno [1].

E benedetta sarà allora mille volte la tua memoria, o sventurato benefattore infaticabile del popolo!

Dagli ombrosi viali di San Rossore scese Re Umberto qualche volta, oltrarno, verso la cilestrina distesa scintillante d'oro, e conobbe i silenzî poetici della foce, e cercò con lo sguardo, da lontano, l'estiva dimora degl'indigenti infermi troneggiante sulle case dei ricchi. Non richiesto, largí, per generoso intimo impulso, con magnificenza regale; largí a piú riprese: e fino dalla sua fondazione quest'Ospizio lo aveva avuto tra i suoi benefattori, e nessuno può dirsi aver bene meritato del filantropico Istituto quanto il figliuolo degnissimo del Padre della Patria. Poté in tal modo quest'edifizio essere quale voi lo voleste, cittadini di Pisa; poterono le salse onde ridonare la salute, o preservarla, a tanti che per le vie della vostra città sarebbero stati oggetto lagrimevole di commiserazione o di ribrezzo.

Ma un giorno l'esistenza del pio ricetto fu messa in forse. Il mare, dator di vita e di vigore, parve ricordarsi d'essere l'elemento infido. Dinanzi alla sua collera possente la spiaggia corrosa, sgretolandosi, si venne arretrando, e le onde nelle furiose mareggiate giunsero sino a flagellare, avide di devastazione, le muraglie dell'edifizio eretto per farle sperimentare benefiche ai sofferenti. Sfiducia, o sgomento, distolse dall'accorrere in tempo al riparo; un simulacro di difesa improvvisata parve irritar maggiormente, quasi volesse dileggiarla, la forza del mare. Ed ecco: fra il muggito dei flutti minaccioso, un sordo tuono fa trasalire gli abitanti invernali della Marina di Pisa; tristo annunzio di futuro danno pel paese insidiato dal mare, annunzio di sventura presente, che sembra irreparabile. L'Ospizio rovina; già una parte di esso è preda alle onde. La nuova per Pisa vola di bocca in bocca, contristando, avvilendo. Che fare? a chi far capo? dove i mezzi per impedire la distruzione totale dell'opera ammirata ed ammirevole della pietà cittadina?

A chi far capo? E quando mai, da che sul Quirinale s'annida l'aquila sabauda sdegnosa di conquiste o di rapine, presidio e tutela d'un popolo che guarda ed aspira all'alto; quando mai la voce di chi giustamente implori non salí ascoltata alla Reggia? Quando mai si fece appello vanamente al cuore di Umberto il Buono?

A lui, saviamente, ricorsero. E la sera di quel giorno, la sera stessa!, da Monza, fatale, giungeva tale somma, che dava modo di metter mano senza indugio a' piú necessarî ed urgenti ripari. Non si chiegga, ciò detto, perché l'Assemblea dei Soci di questo Istituto abbia giu-

dicato di adempiere al piú santo dei doveri col porre nell'atrio dell'Ospizio Marino di Pisa un marmo che perpetuamente ricordi Umberto I re d'Italia ([2]).

E adempiendo a un dovere, ci ha dato al tempo stesso una festa che rallegra e consola. Poeticamente bello quest'aspetto di letizia assunto, nel nome del benefattore augusto, da un ricovero d'infermi e di derelitti! Bello il sorriso del bianco edifizio severo, che oggi dispiega nel sole i colori della fede, dell'amore e della speranza!

A questi colori, simbolo insieme ed augurio, si volga da ultimo, o Signori, l'animo nostro. Ché io veggo — diciamolo col gran padre Alighieri —

> io veggo certamente (e però il narro)
> a darne tempo già stelle propinque
> sicuro da ogni intoppo e da ogni sbarro,

nel quale i tre santi colori che ci guidarono all'opera del nazionale riscatto, ci guideranno, pur sempre congiunti, a quelle umanitarie conquiste dell'avvenire, che non ad una sola parte politica dobbiamo lasciare scrivere nel suo vessillo, dappoi che sono nei voti di quanti cittadini ha l'Italia, di senno, di cuore, pronti a stringersi, per attuarle, intorno al Monarca democratico, che in giovine età dimostra cosí piena, cosí lucida e cosí sicura coscienza delle nostre tradizioni e dei nostri destini.

NOTE

(1) Mi si conceda di riferire qui alcuni versi, nei quali fin dal 1885, quando non spiravano ancora le aure democratiche d'oggi, ebbi ad esprimere questo medesimo concetto. Io chiudevo allora un'ode alcaica *Ad una cometa* cosí:

Non me, bell'astro, non i miei parvoli
al tuo ritorno vedrai; ma innumeri,
fragranti, i fiori a mille a mille
su da le tombe sbocciati, al sole

ergendo l'alta corolla, effluvii
dell'esser nostro saranno e palpiti
di gioia. Noi sorrideremo!
Sono il sorriso dei morti i fiori.

O meta alfine raggiunta! O postuma
letizia nostra! Concordi, liberi,
redenti tutti in un amplesso,
benediranno gli umani alfine.

(2) L'epigrafe commemorativa, nella lapide apposta presso l'entrata dell'Ospizio Marino di Boccadarno, fu dettata da ALESSANDRO D'ANCONA. Eccola:

A PERPETUO RICORDO
DI
UMBERTO I RE D'ITALIA
CHE
A QUESTO ISTITUTO
FIN DALLA SUA FONDAZIONE
FU SEMPRE BENEFICO
E LARGAMENTE LO SOCCORSE
QUANDO L'IRA DEL MARE
NE MINACCIÒ LA ROVINA
L'AMMINISTRAZIONE DELL'OSPIZIO
P. 1901.

IN MEMORIA D'UN FILOLOGO (*)

(*) Discorso commemorativo, letto il 25 maggio del 1901 nell'Aula Magna dell'Università di Padova e pubblicato subito dopo in opuscolo (Padova, Tip. Randi).

Compie oggi un mese da che ha lasciato deserta di sé la nostra famiglia scientifica uno de' suoi membri piú caramente diletti: quella perla d'uomo e d'insegnante ch'era il professore Ferdinando Gnesotto. Ci ha lasciati come d'improvviso, mentre l'animo nostro, trepidante, già s'apriva alla speranza; e siamo ancora, come il giorno in cui ci giunse l'infausta notizia, contristati e dolenti. Qualche cosa ci è venuta a mancare con lui, alla quale eravamo avvezzi da gran tempo; qualche cosa che nel vederlo, nel parlargli, ci rasserenava e ci faceva migliori: però che dal mite occhio tranquillo e dal sorriso buono dell'amico nostro giungesse a noi come un raggio, benefico, della bellezza di quella sua anima cosí candida e cosí gentile. Dottrina e virtú in lui si davano la mano; tutta l'opera sua di maestro e di studioso s'ispirò al culto di nobili ideali; tutta la vita, operosa, modesta e incontaminata, spese egli nel fare il bene o nell'incitare altri a farlo. Si può ripetere del compianto collega quello ch'egli medesimo diceva in una saffica *Ad Aristide Gabelli:*

Vive di sé sicuro chi rivolge
al vero sempre ed al ben far la mente;
ché delle cose seco nol travolge
l'onda corrente.

Raccolti qui per onorare la memoria dello studioso e dell'insegnante, noi pertanto dobbiamo rammemorare in pari tempo le morali e civili virtú dell'uomo, d'onde la sua opera letteraria ritrae l'impronta peculiare, il colore e i lineamenti. Intenderemo cosí meglio, come e perché egli si foggiasse degli scrittori che prediligeva un'ideale immagine alquanto migliore della vera; come e perché i grandi di cui fervidamente ammirava la dottrina e l'ingegno inclinasse a credere fatti un poco a sua somiglianza, cioè savî e probi non meno che valenti; come e perché, acceso di patriotico zelo per le glorie non pur civili ma letterarie dell'antica Roma, ad ogni foglia d'alloro strappata di sulla fronte dell'oratore d'Arpino o del poeta di Venosa dai rigidi investigatori della verità storica, si contristasse quasi come di qualche cosa a lui stesso involata, dal tesoro piú gelosamente custodito de' suoi ricordi giovenili e de' suoi affetti; pronto anche a scendere nella lizza contro « l'audace scuola boreale » — ogni volta che non gli paresse meritato dagli antichi scrittori il biasimo dato loro dai moderni — con le buone armi, di solida tempra, che gli erano procacciate e dal lungo studio dei classici e dalla conoscenza di quanto s'attiene alla vita degli antichi popoli della Grecia e del Lazio.

A studiare il mondo antico Ferdinando Gnesotto (nato il 2 decembre del 1835 a Campese presso Bassano)

aveva atteso con alacrità e buon frutto a Padova ed a Vienna, sotto la guida di filologi insigni.

Conseguito nel '54 l'attestato di maturità dando prova di sicura cognizione della grammatica e d'intelligenza pronta ed assestata, egli, dopo aver frequentato per due semestri la Facoltà politico-legale, era passato alla Filosofica: prima nel nostro Ateneo, poi, per gli ultimi semestri, in quello della capitale dell'Impero Austroungarico. Furono anni codesti, per lui, d'indefessi studî, di lunghe e pazienti letture, di proficui ragionamenti con amici come il Gabelli, lo Schupfer, lo Zambaldi, il Blaserna, il Rossetti, divenuti in séguito uomini di bella fama e rimastigli sempre affezionatissimi. Il giovine latinista ne ricavò *vital nutrimento,* mentre, al tempo stesso, si veniva addestrando anche all'opera didattica. Nella quale ben presto dovette fare le sue prove; chiamato nel '58 ad assumere la supplenza nel Ginnasio liceale di S. Caterina in Venezia, e poi, nel '60, eletto professore effettivo nel Ginnasio di Treviso, dove restò sino al '65. In questo tempo tutte le sue cure furono rivolte all'insegnamento: lavori scientifici non incominciò a pubblicare se non piú tardi. Divenne per tal modo maestro di greco e di latino eccellente; quale apparve a quanti ebbero la fortuna d'imparare da lui codeste lingue nei vent'anni ch'egli le insegnò nel nostro liceo. Mite ed affabile, ma fermo, egli conobbe a maraviglia l'arte di farsi amare e rispettare dagli scolari; fu sempre, piú che un maestro, un padre; per la sua imparzialità ed equanimità venne giudicato degno di quei grandi del mondo antico, a cui s'ispirava nel nobile ministero di educatore.

Il suo insegnamento — per usare le parole di chi gli fu discepolo ed ora è nel novero dei colleghi che ne piangono la perdita — era « tutto cose, tutto cognizioni « reali, acquistate con indomabile costanza »; ond'esso « conferiva un salutare disprezzo per ogni vanità sedu« cente di forme ciarlatanesche ». Tale volle egli che l'opera sua didattica restasse anche quando fu chiamato a esercitarla da un'alta cattedra di filologia. E chi di voi, giovani della Facoltà Letteraria, non ha viva tuttora dinanzi agli occhi la buona immagine paterna del maestro amatissimo? A quale di voi non par di sentire ancora risonare la tranquilla sua voce in tono di ammonimento amorevole o di meditato consiglio? Chi di voi non si rallegra d'aver potuto ascoltare quell'uomo d'antico stampo, cosí grave e insieme cosí dolce, vivente esempio, in tempi di scetticismo sconfortante e di malferma dirittura morale, della fede inconcussa, dell'illibatezza e della specchiata virtú d'una volta? Era egli veramente, in mezzo a noi, come un superstite d'un'altra età, dagl'ideali scientifici in parte diversi, dai diversi costumi.

Al tutto subordinata al suo ufficio d'insegnante fu ne' primordî anche la produzione scientifica dello Gnesotto. Egli esordí con un discorso intorno a Melchiorre Cesarotti, il celebre professore di filologia della nostra Università, letto nel '69 agli studenti del Liceo; poi, nel '72, tenne in queste aule una prolusione ad un corso libero sulla vita e sulle opere di Cicerone, scritta in un bel latino accomodato al soggetto. Quel poderoso ingegno che fu Pietro Canal, onore dell'Ateneo Padovano, fece buon viso ai primi scritti del docente privato che veniva

spontaneamente a coadiuvarlo nell'opera di educare al culto del bello le nuove generazioni della Venezia redenta, e lo Gnesotto trovò in lui un amico e, per più anni, anche un protettore efficace. A questi discorsi (nonché ad un terzo, intorno a Tito Livio, letto nel Liceo e pregevole per diligenza ed erudizione) teneva dietro nel 1877 un ampio volume sull'eloquenza in Atene ed in Roma al tempo delle libere istituzioni. Anche qui l'autore si propose un fine didattico: volle, facendo opera, come oggi si suol dire, di divulgazione, guidare i giovani italiani a formarsi una chiara e adeguata idea dell'eccellenza a cui l'arte del dire giunse un tempo in Atene ed in Roma. « Nelle nuove condizioni della nostra vita politica — scriveva assennatamente nel proemio — ci converrebbe tendere nello studio degli antichi ad uno scopo pratico. Se ci compiacciamo di veder ridestato il nostro sentimento nazionale, non dobbiamo credere che non ci restino ancora a superare molte e gravi difficoltà. Problemi politici, morali ed economici affaticano anche nazioni che da lungo tempo si reggono liberamente. Perciò, a meno che non vogliamo credere d'essere usciti incolumi dall'onta della scissura e del dominio straniero, dovremmo cercare di procurarci con amore e con perseveranza un mezzo utile — purché in mano d'uomini prudenti e di carattere nobile ed onesto — a correggere e migliorare le nostre Istituzioni ». E il libro risponde in tutto e per tutto ai modesti ma nobili intendimenti dell'autore: ce ne assicura (giudice intendente e autorevole davvero) Federico Blass, l'illustratore dell'attica eloquenza, il quale nell'*Jahresbericht* del Bursian augu-

rava a quest'opera la maggior possibile diffusione in Italia.

Dopo avere insegnato a lungo in questa Università come incaricato ora del latino e del greco, ora del greco soltanto, ora della letteratura latina, lo Gnesotto nel 1889 poté finalmente lasciare la cattedra liceale ed essere eletto fra noi professore straordinario di lingua latina e greca. Il concorso era stato per la letteratura latina, ed egli n'era uscito con onore; ebbe perciò anche l'incarico di questa materia. Ma l'avversa sorte non gli concedette mai né di mutar cattedra né di ottenere nella propria il grado d'ordinario: i reiterati sforzi della Facoltà, intesi ad appagare i giusti voti del collega e a premiarne lo zelo, la diligenza, quella dedizione che da tanti anni aveva fatto alla scuola di tutto sé stesso, cozzarono, andando a vuoto, contro difficoltà insormontabili.

Tuttavia, il vedere in sí mal modo rimunerate le sue fatiche non valse a fare scemare l'operosità scientifica e didattica d'un uomo che sentiva cosí profondamente la religione del dovere. Ferdinando Gnesotto seguitò sereno ed imperturbato per la sua strada; e, mentre teneva con profitto dei giovani l'incarico della letteratura latina, nella cattedra di lingua latina e greca si dimostrava maestro impareggiabile; la qual cosa è ben naturale, chi pensi come degl'idiomi dell'Ellade e del Lazio non ignorasse i piú reconditi segreti, vivendo in una specie di comunione spirituale non solo con Orazio, con Cicerone, con Virgilio, con Livio, ma altresí con Omero, con Platone e con Tucidide. Ecco — avrebbe potuto dire (colla frase famosa del Machiavelli) par-

lando dei capilavori delle età d'oro di Pericle e di Augusto — ecco il cibo «che solo è mio e ch'io nacqui per lui». Nel fatto, chi legga i suoi scritti in latino, come i distici sull'usignuolo o il carme finemente lavorato sulla rondine, le sue *animadversiones* su alcuni luoghi delle *Metamorfosi* o, meglio, quelle contro il libro oraziano del Poiret, eloquenti a volte nella loro gravità e non senza qualche aculeo di sarcasmo e qualche garbata lepidezza, vedrà che del pensiero, dello stile e della lingua dei classici suoi prediletti egli si era fatto sangue del suo sangue, carne della sua carne.

Anche le versioni poetiche dal maggior lirico della latinità attestano la piena e sicura conoscenza ch'egli aveva cosí del modo d'esprimere le idee, come del modo di concepirle proprio di quello e degli altri grandi artefici della parola fioriti al tempo di Augusto. Del piú umano fra essi (com'ebbe a giudicare Orazio il Ribbeck), che il fiore delle dottrine di Grecia volse, col senno pratico di nostra gente, ad impartire in forma geniale ammonimenti per la vita, e le debolezze, le stoltezze, le incongruenze dei sincroni conterranei punse urbano ma efficace, voltò lo Gnesotto in isciolti alcune epistole con fedeltà e con maestria. Tentò, inoltre, la versione d'un'alcaica dello stesso poeta, che divulgò per le stampe corredata d'illustrazioni diligenti; usando in essa un metro che solo in apparenza corrisponde all'originale, e ciò perché giudicava innovazione troppo audace quella di chi tenti riprodurre esattamente nei versi italiani il suono dei latini. Noi non siamo di quest'avviso, e, ad esempio, una strofe asclepiadea come la seguente:

Illic bis pueri die,
numen cum teneris virginibus tuum
laudantes, pede candido
in morem Salium ter quatient humum

(Orazio, *Carm.*, IV, I, 25-8),

che, letta metricamente (cioè secondo la quantità e il ritmo), suona così:

Illic bís puerí dié,
númen cúm tenerís vírginibús tuúm
laúdantés, pede cándidó
ín morém Saliúm tér quatiént humúm,

la traduciamo, conservando gli accenti e le pose del testo, a questo modo:

Quivi tenere vergini
e fanciulli ogni dí leveran cantici,
te lodando, e il pié candido
tre fïate il terren vedrai percuotere.

Ma il compianto collega era, e voleva essere, anche in arte, come nella scienza, nella politica e nella religione, un conservatore coscientemente ma strettamente ortodosso.

Di conseguenza, nel poetar volgare seguí lo Gnesotto molto fedelmente le norme tradizionali e l'esempio dei classici. I versi ch'egli dettò in varie occasioni, sono ispirati da un sentimento nobile dell'umana dignità e da un amore al vero ed al retto, che si traduce in gravi sentenze o in riflessioni assennate. — Nel '66, quando, dopo le vittorie prussiane, la Venezia stava per essere largita al nuovo Regno, egli dètte alla luce, e mise in vendita a pro' dei feriti nella guerra, una canzone *Sul-*

l'indipendenza d'Italia, di petrarchesco artificio; nella quale il cittadino egregio, saldo ne' suoi principî, ma d'idee non grette e devoto alla patria senza restrizioni settarie, ricordava anche « le belle imprese strane e perigliose » compiute da « pochi eroi » sotto la guida d'un popolare condottiero, biasimava anche (né dall'oppugnare la teocrazia tratteneva lui cattolico fervente *la reverenza delle somme chiavi*) il pontefice, che, com'egli s'esprime,

per lo terreno impero
e quella dote che pur mal s'accolse,
dagli esempî si tolse
di Cristo, alti, divini;
né ancor s'avvede, ch'è di Dio consiglio,
che a piú eccelsi destini
drizzi l'Italia fiduciosa il ciglio.

E versi dié pure altre volte ai lutti e ai gaudî della patria. Una sua ode *In memoria d'Alberto Cavalletto* fu accolta, pochi anni sono, dal periodico milanese *Natura ed arte;* un'altra, a Cristoforo Colombo in occasione delle onoranze resegli in Genova nel centenario della grande scoperta, non infelicemente riproducendo il metro e le movenze di una celebratissima dello Zanella, comincia:

Su l'onde divise
da legno straniero
a te non sorrise,
sublime nocchiero,
leggiadra Nereide,
sí come a Peleo,
né cetra d'Orfeo;
né nobile fiore
audace d'eroi
accrebbe l'ardore

degl'impeti tuoi:
te solo un fatidico
divino consiglio
sorresse al periglio.
Tu fervido e saggio,
nel culto del vero,
acceso del raggio
d'un novo pensiero,
umano ed intrepido,
ignote sorgenti
schiudesti alle genti.

Conscio de' suoi doveri verso la scienza, non meno imprescindibili pel docente universitario, che i doveri verso la scuola, il Gnesotto, salito ad una cattedra del nostro Ateneo, venne gradatamente allargando e migliorando l'opera sua di filologo.

Al commento accuratissimo delle *Tusculane* di Cicerone, ch'era venuto pubblicando, tra il 1884 e l'86, in quella *Collezione di classici greci e latini con note italiane*, edita dal Loescher, a cui collaborarono e collaborano i nostri filologi più reputati, fece seguire nel '93 un commento delle satire d'Orazio, frutto de' suoi studi lunghi, amorosi, corroborati da cognizioni varie di storia e d'antichità romane, sulla più originale scrittura del poeta venosino. Anche una ristampa riveduta e corretta delle *Metamorfosi* di Ovidio, da lui fin dall'82 illustrate, diede alla luce in questi ultimi anni: e, insieme con l'opera d'ermeneutica, anche quella di critica fu da lui proseguita alacremente, cercando, per quanto gli abiti mentali contratti fino dalla giovinezza potevano consentirgli, d'accostarsi ai criteri ed al metodo della scienza moderna. Chi raffronti il suo scritto in latino su alcuni

luoghi delle *Metamorfosi* già citato, uscito per le stampe vent'anni or sono, coi piú recenti suoi lavori d'argomento oraziano, inseriti negli atti della nostra Accademia di Scienze, Lettere ed Arti, non potrà non avvedersi dell'innegabile avanzamento da lui fatto, non tanto nell'investigazione erudita, quanto nell'analisi estetica.

Il nucleo degli scritti di filologia lasciatici dallo Gnesotto si riferisce al poeta ch'era sua cura e sua delizia. Nella critica oraziana al compianto collega spetta veramente un posto che neppure gli stranieri, da lui spesso combattuti con armi cortesi, vorranno negargli; e chi di codesti scritti mettesse insieme una scelta giudiziosa, estraendoli dagli *Atti* ove sono inseriti (e stavo per dire sepolti, ché tale per lo piú è la sorte di quanto vanno pubblicando i corpi scientifici), ne comporrebbe un bello e poderoso volume, durevole omaggio alla memoria dell'autore. Il quale nel giudizio intorno alla vita e alle opere del suo poeta mosse senza dubbio da concetti ottimistici; ma non per partito preso, bensí per un fermo e ragionato convincimento che Orazio si fosse proposto in arte una missione educatrice, suggeritagli da carità di patria fervida e sincera. Certo, in ciò è piú che lecito dissentire da lui; non peraltro senza aver prima confutato i molteplici argomenti ch'egli arrecava ingegnosamente a sostegno della sua tesi.

Il piú ampio di questi lavori oraziani intende a presentarci l'immagine morale del Venosino, quale dalle testimonianze sincrone e dagli stessi versi del poeta la vedeva emergere il collega nostro. È una monografia accurata, copiosa di rinvii, che integra e compie quanto lo Gnesotto aveva già detto in altre due, piú brevi, in-

torno al contegno d'Orazio verso Augusto e verso gli amici. Le fa séguito una quarta, intorno al valore artistico del poeta; nella quale si confutano il giudizio del Goethe, che le liriche oraziane disse belle soltanto per la forma, e quello del Foscolo, a cui esse parvero un mosaico fatto a Roma d'alcuni frammenti di pietre preziose dissotterrate in Lesbo; giudizi seguiti in Germania e in Italia, com'è noto, da non pochi filologi. E in verità, un artista squisito, che seppe creare il linguaggio nuovo ed elegante della satira, non è credibile che nelle liriche abbia lavorato solamente d'intarsio! « Originale — scrive lo Gnesotto — anche nella maggior parte delle odi, Orazio cercò nello spirito dell'arte greca le tinte per colorire con fine senso d'opportunità quanto gli suggerivano la mente acutissima e il cuore di poeta romano ».

Non v'ha dubbio. Nella ricerca delle fonti a cui i poeti attinsero, in questi ultimi trent'anni furono ecceduti spesso quei confini — dirò col poeta medesimo di cui parliamo — *quos ultra citraque nequit consistere rectum;* e ciò così nel campo della filologia classica, come in quello della romanza, così dai condottieri provetti, come dai gregarî del grande esercito dell'erudizione. Fortuite coincidenze di pensiero o di frase apparvero imitazioni, o plagi addirittura, e si trassero, in tal proposito, da malsicure premesse illazioni esagerate. Contro i Romani poi, rei d'essersi ispirati davvero all'arte greca, non è a dire quanti processi per furto si siano fatti nelle Università d'Alemagna costituite in alte corti di giustizia; processi nei quali ogni menomo indizio a carico degli accusati fu studiosamente raccolto, artificial-

mente ingrossato, cavillosamente fatto valere dai discendenti d'Arminio a obbrobrio dei coetanei e connazionali di Germanico e di Cesare. Buone armi ebbe pertanto in mano lo Gnesotto nello scendere in campo contro queste esagerazioni; e la difesa ch'egli fece dell'originalità delle odi erotiche e conviviali d'Orazio, in un opuscolo cosí intitolato e volto a confutare il Campe, il quale nel *Philologus* di Lipsia del '72 aveva sostenuto la loro derivazione da quelle d'Anacreonte, è piena di buon senso, e non manca d'arguzia. Il Campe — scriveva il collega nostro, riferendosi ad argomentazioni di lui fondate su certi minuzzoli, piú che frammenti, anacreontei — « come naufrago si appiglia a tutto; ma a salvarsi dalle acque del mare occorrono tavole e non scheggie ».

Anche contro la superficialità sistematica di certi Francesi, come contro la pedanteria di molti Tedeschi, insorse lo Gnesotto in nome di quel « senso della misura » ch'è della nostra stirpe *ab antiquo.* Nel 1889 vedeva la luce a Parigi un libro del Poiret, *Horace, étude psychologique et littéraire,* ove il cliente di Mecenate era conciato per le feste e costretto a comparire dinanzi ad una specie di tribunale della Santissima Inquisizione, come peccatore incorreggibile, reo di tutti e sette i peccati che menano dritto all'inferno. « Nolo ulla in re modum excedere », scriveva, confutando tali accuse, lo Gnesotto; ma nel libro del Poiret sono « cum ingeniosa quaedam, tum multa falsa ». E dimostrava parimente assai bene la fallacia della critica da Ugo Jurenka, studioso valente di Pindaro e d'altri lirici greci, esercitata intorno alle cosí dette « odi romane » d'Orazio, dedicando alla confutazione d'uno scritto di questo ellenista, comparso nel

Philologus del '98, pagine giudiziose, che sono tra le ultime e migliori uscite dalla sua penna. Lo Jurenka avea chiamato l'eclettico poeta di Venosa un puro epicureo, aveva esagerato, al solito, la parte da lui fatta nelle odi all'imitazione dei Greci, aveva cercato di toglier pregio a queste con ogni sorta di sottili, e a volte capziose, argomentazioni. Lo Gnesotto, messe in relazione collo stato di Roma nei tempi in cui furono scritte le odi prese ad esaminare dal critico tedesco, fece vedere nella sua monografia, come il poeta in esse tolga bensí da Pindaro, da Alceo, da Simonide qualche accenno e qualche motivo, ma sempre rifaccia a modo suo e ripensi.

Gli scritti del collega nostro che, come questo, alle intemperanze e alle audacie d'una critica la quale nasconde sotto il manto dell'erudizione copiosa, o dissimula con le parvenze del piú rigoroso metodo scientifico, il vuoto delle idee e l'angustia de' criterî mirano a contrapporre la moderazione ed il riserbo pieno di cautele che sono del vero filologo, hanno pregio notabile, e si conformano a quel senno pratico e a quell'intuito del reale, che, nel *latin sangue gentile* quasi ingeniti, dobbiamo studiarci di custodire, corroborandoli, gelosamente. La Germania ebbe nel secolo decimonono sommi filologi, che ai capilavori dell'antichità classica han legato indissolubilmente il loro nome; ma accanto e intorno ad essi che lunga tratta di critici piú pazienti che dotti o piú audaci che ingegnosi, di « specialisti » (come s'intitolano non senza un pizzico di vanità), pei quali altro mondo pare non esista nella scienza fuori di quello a cui s'appunta la lente del loro microscopio! L'esempio della Germania ci ha aiutati grandemente a sbarazzarci

d'una critica loquace e vana, enfatica ed accademica; ma la nuova Italia, adulta, ormai può uscire di tutela. Essa può ormai pensare colla propria testa ed anche scernere e ripudiare il troppo e il vano nell'opera de' suoi teutonici maestri; può seguire gl'impulsi della propria indole e le tradizioni di famiglia, cioè quelle vecchie tradizioni gloriose, che risalgono a tempi in cui noi italiani fummo i maestri, ed uomini come il Valla, il Poliziano, i Manuzî, Pier Vettori, Carlo Sigonio dischiusero al mondo, stupito, le stesse fonti d'eloquenza e di dottrina a cui ora andiamo a dissetarci fuori dai confini della nostra classica terra.

Per una tradizione nostra letteraria s'intitola appunto uno scritto dello Gnesotto, edito tre anni sono, ove troviamo esposte, in materia di critica del testo, idee molto savie. Grazie all'opera e all'esempio di studiosi come il Rajna, il Novati, il Parodi, il Crescini, il Vandelli, nel campo della filologia italiana nessuno davvero oserebbe oggimai, nonché tentare, neppur immaginare manomissioni arbitrarie dei testi come quelle che un filologo di gran fama, il Ribbeck, fece per le *Georgiche* virgiliane, movendo dall'ipotesi (mera ipotesi!) ch'esse si siano conservate in forma molto lontana dalla genuina, e mettendo in pratica criterî del tutto soggettivi. Modestamente, ma esplicitamente, lo Gnesotto rilevò la fallacia di questo metodo, dando giusta lode ai moderni editori italiani di Virgilio — il Sabbadini e lo Stampini — « che non si lasciarono adescare punto dalle attrattive della nuova critica ». E veramente è tempo che si smetta di riguardare il testo delle opere degli antichi scrittori come una palestra aperta a tutti gli esercizî

ginnastici (per poco non dicevo acrobatici) dei critici e pseudocritici; è tempo che si formi, di contro alle straniere, una scuola italiana anche nella filologia classica, come nella romanza, tutta intesa a recare nella ricostruzione ed emendazione dei testi, del pari che nella ricerca delle fonti e nell'apprezzamento cosí del pregio artistico come delle qualità morali degli scrittori, quel salutare ritegno che solo può impedire di trascorrere ad affermazioni troppo recise o a congetture troppo arrischiate.

Di questa scuola veramente scientifica il nostro Gnesotto, benché educato in altri tempi, benché non abbastanza persuaso nell'intimo suo della necessità (a nostro avviso, strettissima) d'aver notizia e tener conto sempre, senza eccezione, di tutto ciò che in Italia o fuori vegga la luce intorno ai soggetti che intendiamo di trattare, intuí nondimeno, e praticò non infelicemente, il canone fondamentale; e ciò perché la saviezza che lo guidava in ogni atto della vita e la tendenza, che già notammo, ai principî conservatori lo trassero, in ispecie negli ultimi anni, a conferire all'opera sua letteraria quel carattere che ne costituisce il merito precipuo e quasi la ragion d'essere, di illuminata e prudente opposizione ad arbitrî, a intemperanze e a paradossi.

Questo studioso diligente, questo critico assennato, del quale ormai vi sta dinanzi la modesta ma onorata immagine, fu anche, o Signori, un padre esemplare, un amico incomparabile, un uomo come quello di cui cantava il poeta suo prediletto, veramente « giusto e di tenaci propositi ».

Può di lui ripetersi quello ch'egli diceva d'Aristide Gabelli in un discorso commemorativo tenuto qui a Padova nel '93. « Pochi genitori — egli scriveva — possono compiacersi ugualmente della riuscita di tutti i figli; quella famiglia è come un nido di civili virtú, né io ne ho conosciuta altra in cui fosse maggiore il consenso ne' principî del retto e del vero, in cui fosse piú chiara la prova di quanto possa una disciplina benevola e ferma ». Felice tra le domestiche pareti, lo Gnesotto fu anche festeggiato tra *stuol d'amici numerato e casto.* Piú di ogni altro il Gabelli l'onorò del suo affetto e della sua stima. Passavano insieme le lunghe sere d'inverno ragionando di patria o d'arte, e perfetto era il consenso delle loro anime, saldo il vincolo che l'una all'altra stringeva. Cadremo — si legge in quella saffica del nostro Gnesotto al Gabelli stesso, ch'è tutta nobili concetti, e di cui già avemmo a citare una strofe —

cadremo, ma di te grato talvolta
chi alla patria desia figli migliori
ricorderà, che disperdesti molta
nebbia d'errori....
Ch'io possa, a te minore, pel sentiero
che ancor si schiude al mio corso terreno,
nel culto del dover fermo e del vero,
scender sereno!

E sereno scendesti « di tuo corso a riva », sereno e fermo davvero nel culto del dovere, povero amato collega nostro! Nel corpo gracile il forte animo perseverò sino all'ultimo invitto; al ferro del chirurgo andasti incontro sorridente, tranquillo. Era fiducia nell'uomo illustre e buono da cui speravi salvezza; ma era altresí

coscienza di compiere in tal modo ancora un dovere, l'ultimo, dopo aver adempiuti religiosamente tutti gli altri, verso la società, verso la famiglia, verso la patria e verso la scuola.

Ferdinando Gnesotto si spense placidamente: la Morte volle spogliarsi per lui di tutti i suoi terrori! E sparve lacrimato, lasciando lunga eredità d'affetti. Lo piangono i suoi cari, inconsolabili; lo piangono i miseri che soccorreva piamente; lo piange la sua Campese, tanto da lui amata e beneficata, dove in una villetta modesta vagheggiava di potersi un giorno raccogliere, *procul negotiis,* tra i libri ch'erano stati il viatico della sua vita, a conversare spiritualmente con que' suoi poeti ed oratori dell'antica Roma, lungi dal tumulto febbrile della nostra agitata vita odierna, che l'anima sua candida fastidiva.

E noi tutti, qui raccolti, rammentiamo con sincero rimpianto l'uomo dotto e virtuoso. Ricorda il Consiglio Accademico e il Magnifico Rettore che lo presiede l'opera ammirata di latinista ch'egli prestò in loro servigio ogni volta che dovesse quest'Università solennemente rivolgersi, nella lingua universale de' nostri padri, agl'Istituti scientifici d'ogni parte del mondo; ricordano i suoi colleghi l'urbanità dei modi e la modestia schiva d'ogni plauso accattato, che lo facevano caro a tutti; grata alla memoria del suo solerte segretario, anche l'Accademia di Padova (ove a commemorarlo risonava giorni sono, calda e densa di pensiero, la parola d'uno dei piú insigni suoi membri) ricorda che ad essa diede lo Gnesotto la miglior parte della sua opera letteraria e scientifica.

E a voi sento il dovere d'indirizzare di nuovo la

parola, nel chiudere il mio discorso, o giovani che foste al povero estinto oggetto di tante cure e d'un amore cosí vivo ed assiduo; a voi che a queste onoranze rappresentate i molti che, sparsi per le terre d'Italia, continuano nella scuola, non immemori del maestro venerato, la nobile opera sua. Io debbo dirvi quello che avrebbe voluto dir lui, dal letto di morte, se, consapevole del suo fato imminente, avesse potuto parlare ad alcuno di voi per l'ultima volta: cioè, che compiate serenamente, disinteressatamente, a pro' di voi stessi e di questa nostra patria che fu grande e grande deve ritornare, la vostra educazione morale e civile. E debbo al precetto aggiungere, efficace, l'esempio, coll'additarvi la vita intemerata di quest'uomo che passò tra le viltà e le menzogne degli altri uomini serbando vergine il cuore, pura la mano e la mente rivolta solo al buono ed al bello.

L' INSEGNAMENTO SCIENTIFICO

DELLA LETTERATURA NAZIONALE (*)

(*) Dalla prolusione al corso di letteratura italiana letta il 16 gennaio del 1896 nell' Università di Padova e pubblicata in opuscolo (Verona-Padova, Drucker, 1896). La parte che si riferisce al corso stesso misi a profitto anche nel proemio del volume *Il Cinquecento* (Milano, Vallardi).

. . . Quando leggo o ascolto i lamenti ispirati a piú d'uno da nero pessimismo, sulle presenti condizioni della critica italiana, quando al nuovo carattere che questa ha assunto nell'ultimo quarto di secolo veggo attribuita anche la fiacchezza della nostra produzione letteraria, due riflessioni dolorose mi accade ogni volta di fare. Io penso quanto poco fra noi il cosí detto *gran pubblico* si dia briga d'aver chiara e piena notizia di quanto può ridondare a maggior lustro della nazione; e rimpiango quelle scissure fra gli studiosi, che nel campo delle lettere (come, in quello della politica, le ire di parte) fanno posporre la carità di patria al vantaggio individuale.

Come? Gli stranieri ammirano l'avviamento scientifico dato ora fra noi agli studî letterarî; in poco piú di vent'anni l'Italia è riuscita a liberarsi interamente da una critica ciarliera, accademica e vuota, che rinnegava i canoni del metodo induttivo trionfante nelle scienze esatte, industriandosi di stabilire *a priori* postulati speciosi, sui quali fondava poi chimerici edifizî; e noi intoniamo piagnucolando il *confiteor* e il *miserere?* Son

vent'anni appunto, da che il massimo fra i nostri poeti viventi scriveva: « C'è la critica storica da portare in-« torno ai nostri classici; c'è la storia di tutta la nostra « letteratura antica e moderna da fare; c'è da fare la « storia del nostro popolo...; c'è innanzi a noi tutto un « *gran lavoro* necessario a una nazione che intenda rin-« novarsi ». Or siamo giusti. Quanta e quanto faticosa ed utile parte di questo lavoro invocato da Giosue Carducci si può dire compiuta! Quante, in breve spazio di tempo, scoperte, edizioni, illustrazioni di testi! Che miniera di notizie ne' volumi del *Giornale storico della letteratura italiana* cosí sapientemente diretto da Francesco Novati e Rodolfo Renier! Vedete l'antica nostra poesia volgare. Essa non è piú l'Eldorado degli avidi di esumazioni letterarie. Ogni giorno vien frugato qualche ripostiglio; ogni giorno qualche anello che si disperava di poter rintracciare giova a far ricomporre la catena delle forme letterarie; ogni giorno vediamo uscire in luce qualche verseggiatore che da secoli si stava appiattato fra cimelî magnatizî o nelle centurie dell'antico custode d'Arcadia.

La cagion vera, o almeno la precipua cagione di quel pessimismo, sta nell'imperfetta idea che molti hanno, cosí del ministero della critica, come del fine e dei limiti proprî all'insegnamento letterario superiore. O non pretenderebbe taluno, ancora, da chi siede qua su veder assegnata la ricetta dell'« elegante », del « commendevole », come a' tempi in cui la Retorica del padre Soave (non dico già quella d'Aristotile) imponeva nelle scuole italiane le pastoie all'immaginazione ed al sentimento? Non udiamo sovente, e pur da valentuomini dottissimi in altri

rami di studî, lamentare che a questa o a quella cattedra di lettere nei nostri Atenei non sia chiamato il drammaturgo Tizio, il poeta Sempronio; dai quali soltanto (non da noi critici ed eruditi poverelli) può l'Italia aspettarsi quei poeti e quei drammaturghi onde ha tanto bisogno, e di cui essi soli (non già noi) possiedono il *segreto di fabbricazione?*

È necessario dunque, giovani egregi, che c'intendiamo bene. Che cosa è doveroso richiedere, che cosa è lecito ripromettersi da chi insegni nelle Università letteratura. italiana?

Non le speculazioni dell'estetica. Altro è richiedere che il critico, il quale cosí svariata dottrina deve possedere per esercitar bene l'officio suo, non sia ignaro del movimento e progresso delle idee estetiche in Europa; altro è pretendere che, insegnando, egli invada un campo non proprio, col rischio di perdersi in logomachie. All'estetica, il posto che le spetta fra gl'insegnamenti del ramo filosofico: noi studiamo, lasciate da banda le teoriche, la letteratura in sé stessa.

Ciò posto, è chiaro che l'insegnamento delle lettere italiane comprende, né piú né meno, la somma delle elaborazioni a cui può, per parte del critico, essere oggetto l'opera d'arte: somma, non sintesi o fusione; ché, aiutandosi scambievolmente, queste elaborazioni od operazioni permangono fra loro distinte e aventi ciascuna un proprio fine. D'accordo con Benedetto Croce (il quale nel suo recente lavoro su *La critica letteraria* ha trattato per la prima volta questioni teoriche importanti), noi possiamo definirle cosí: 1° esposizione dell'opera;

2° giudizio estetico su di essa; 3° genesi e fortuna dell'opera medesima.

Dato all'insegnamento un àmbito cosí fatto, ognun vede come vengano naturalmente a cessare quelle diversità di metodo che tanto male hanno arrecato in questi ultimi tempi agli studî. Non esiste, non può esistere se non come effetto d'un malinteso ovvero come pretesto a polemiche estrascientifiche, un dualismo di scuole: dover nostro è cosí l'esporre con senso d'arte la contenenza d'un'opera e ricercarne la storia, come il ponderarne equamente il valore. L'indagine erudita e l'analisi estetica, compenetrandosi senza chimicamente combinarsi in un *quid novi*, s'illuminano. Volte allo studio dei grandi, esse giungono, sorrette dalla psicologia, a svelarci la essenza e la ragione dei capilavori; esercitate sulla turba dei mediocri, cooperano alla conoscenza di certe malattie dello spirito o depravazioni del gusto, e ci additano i precursori e gli epigoni de' capolavori stessi. Coll'aiuto della dottrina storica schiverete le sirti del giudizio soggettivo; ricercando il modo di concepire, di sentire, di vivere d'un popolo in un'età, riuscirete in qualche parte a ripensare e risentire, e quindi a gustare, ciò che la fantasia ispirò a un poeta di codesta nazione e di codesta età, anche se al tutto disforme dalle idee d'oggi.

Della necessità di accoppiare in tal modo l'analisi estetico-psicologica con la ricerca erudita, già quell'acuto spirito di Francesco De Sanctis si era reso conto, e non ne tacque: ma, per natura inclinato alla parte speculativa della critica, egli si restrinse ne' suoi scritti quasi sempre a una disamina delle varie opere intesa a coglierne il pensiero animatore. In essa riuscí insupera-

bile; e non son piccoli i nostri debiti di riconoscenza verso di lui per il colpo mortale recato alla vecchia rètorica tutta formule e precetti. Ma le figure de' suoi quadri letterarî mancano di sfondo: solo de' grandi scrittori e delle grandi opere avendo egli cura, perché soltanto su quelli e su queste è possibile esercitare l'analisi estetica, sfugge al suo esame tutto ciò che nell'arte non sia creazione di uno scrittore, ma lavoro di popolo, impersonale creazione dello spirito nazionale. D'onde, nella sua *Storia della letteratura italiana,* l'imperfetta nozione e dei caratteri generali di ciascuna età e dello svolgimento delle forme poetiche; d'onde, per noi, la necessità di non disgiungere le intuizioni del suo metodo, a volte divinatorio, da quei canoni di trattazione scientifica, che i popoli piú cólti d'Europa seguono da tanti anni e senz'ombra di dubbiezza, sia nel campo della filologia classica, sia in quello della filologia romanza.

Ed ecco in che modo è da procedere nell'esplorare ed illustrare un periodo di storia della letteratura.

In primo luogo dobbiamo acquistare, per quanto si può, la conoscenza diretta di tutta la produzione letteraria, anche manoscritta, di tale età; senza lasciarci fuorviare mai dalla pretesa di porre la mano sopra incogniti capilavori. Poi di tal produzione giova cogliere i caratteri piú rilevati, usando di tutti i sussidî che ci somministra la storia del tempo, civile, artistica, scientifica. Scendendo quindi ad uno studio particolareggiato delle forme letterarie, convien ricercarne le mutue relazioni e l'anteriore svolgimento. Cosí si avrà modo di raggruppare in manipoli quella caterva d'oscuri scrittori, verso la quale a torto si affetta da taluni il piú superbo

disdegno. E questo raggruppamento è necessario. Che se da un lato non si può revocare in dubbio l'utilità dello studio dei minori riguardati nel loro complesso, nel quale appunto, ed esclusivamente, sta la ragione e insieme la misura dei grandi (a quel modo che pur nella storia civile la ragione e la misura de' piú importanti avvenimenti è da cercare nella somma dei fatti giornalieri, rivelatrice di costumi e d'idee); d'altra parte, mi sembra parimente piú che certo, che il consacrare uno studio a ciascun poetastro, o prosatore dozzinale, e il produrne per le stampe l'intiera mercanzia letteraria, sia un abusare dell'altrui pazienza e, spesso, un recar vasi a Samo e nottole ad Atene.

Solamente quando un po' al disopra della turba di questi « sciaurati che mai non fur vivi » ci avvenga d'imbatterci in taluno, il quale, pur non essendo riuscito ad attingere gli alti fastigi dell'arte, presenti nondimeno ancor oggi una sua propria e caratteristica figura, a lui volgeremo la nostra speciale attenzione, per l'immagine, se non altro, ch'egli ci porge assai piena, dei modi e caratteri della letteratura del suo tempo. Tale, per citare un esempio, l'autore dello *Scherno degli Dei*. Di tutto un poco ha scritto costui! Tutto discretamente, borghesemente, senza mai forzare i cancelli della mediocrità. E l'arte del Secento è per l'appunto cosí. Le forme letterarie che avevano dispiegato il rigoglio della loro fioritura al tempo del Bembo o del Tasso, serbavano tra il giallore autunnale un fil di verde; ma quanto vizze e grame! Percorrendo i versi innumerevoli usciti dalla penna di Francesco Bracciolini (da quelli in fuori del suo poema eroicomico, forma

non gualcita dall'uso né contaminata dall'abuso), ci pare quasi sempre di sentire come uno scricchiolío di foglie secche accartocciate.

Ma con quali criterî sono da studiare e questi scrittori di mezzana levatura e i grandissimi?

Non nel rispetto storico soltanto, sí anche nel psicologico. Determinati con dottrina gli elementi costitutivi de' loro scritti, ricercato con cautela donde tali elementi derivino, è pur necessario rendersi ben conto dell'intimo procedimento genetico degli scritti stessi. E su questo ci preme d'insistere. Poiché oggi, a forza di sentir parlare di fonti letterarie, potrebbe alcuno esser tratto a ravvisare nei frutti dell'ingegno umano quasi null'altro se non il risultamento d'una meccanica congregazione d'elementi varî; senza tenere in quel conto ch'è d'uopo la parte sostanziale che in essi hanno sempre e il pensiero e l'animo e la tempra dello scrittore.

Il perfetto studioso, adunque, cosí della nostra come d'ogni altra letteratura ha da essere, nel medesimo tempo, storico e psicologo. E non basta. Deve esser critico; anzi, critico principalmente. Considerata l'opera dello scrittore rispetto alla storia, cioè come frutto di una determinata civiltà, consideratala rispetto all'autore, cioè come parto d'un determinato ingegno, dovrà esaminarla rispetto all'arte, in quanto ogni opera letteraria in vario grado è opera d'arte. E qui davvero *si parrà la sua nobilitate!* Ché il giudizio vorrebb'essere, non solo del tutto obiettivo, ma illuminato da cognizioni profonde ed estese nel campo delle discipline storiche e filosofiche, da una lunga non meno che razionale esperienza d'osservazioni e di raffronti. Solo in grazia di tali cogni-

zioni di tale esperienza, se non all'universale, potrà aver corso ed autorità ogni giudizio relativo. Intendiamoci pur sempre, poi che l'arte vien giustamente definita « l'espressione piena ed efficace dell'*interessante* », e l'interesse varia da persona a persona, da età a età, da regione a regione; ma accettabile da quanti accomuni tra loro un'affinità di gusti derivante dalla retta educazione così del senso artistico come del senso storico.

Del senso storico. Non poco importa educarlo! Fate di rivivere con l'immaginazione presso un popolo, in un'età: e a poco a poco diverranno *interessanti* per voi anche documenti letterari di quel popolo e di quell'età per ogni altro tediosi; a poco a poco le condizioni storiche, sottentrando alla realtà umana come contenuto della rappresentazione artistica, vi faranno anche apparire questa meno imperfetta. — Ed è bene. — Purché, tuttavia, non si varchino quei confini, fuor dei quali *nequit consistere rectum*. Troppo oggidì, in grazia del caratteristico, dell'*interessante* appunto, ci affrettiamo a chiuder un occhio sui difetti che hanno tolto ad un'opera letteraria l'ammirazione dei più: troppe rivendicazioni ha tentate il secolo decimonono, le quali non reggeranno. La qualità d'un contenuto non deve farci dimenticare la rappresentazione di esso, nella quale l'arte veramente risiede. « Capisco, giudiziosamente scriveva un compianto collega nostro, il Canello, un pero di giardino non è più uno spino selvatico, e il botanico troverà questo più normale di quello. Ma noi consumatori troviamo saporite le frutta del pero, che non quelle dello

vede, quanto difficilmente una sola persona

potrebbe estendere uno studio condotto col metodo che siamo venuti esponendo a tutto un periodo di storia letteraria. È adunque provvidenziale quella partizione e distribuzione del lavoro illustrativo, che, con tacito accordo degli studiosi, s'è venuta facendo da vent'anni. Cosí le piú diverse attitudini son messe a profitto per la costruzione del desiderato edifizio: e n'ha già poste le fondamenta una serie di monografie, ben piú utili di quei lavori sconfinati, intessuti di vacue generalità e fioriti d'immagini, che trionfavano un tempo nelle scuole italiane.

Con questo non intendo d'affermare che nel nostro ordine di studî sian oggi tutte rose! Molto c'è tuttavia da correggere, molto di nuovo da tentare. L'indagine comparativa delle letterature moderne, che, grazie al Cielo, viene prendendo piede anche in Italia finalmente, sta a voi dinanzi, o giovani, campo vastissimo. Fenomeni letterarî importanti, come, ad esempio, il *secentismo,* non si spiegano senza di essa. M'udrete quest'anno parlare di Serafino dell'Aquila, gran pirotecnico, nell'estremo Quattrocento, della corte apollinea. Orbene: la generazione che in Italia soffiava dentro a tutte le trombe della fama il nome suo, e sul suo sepolcro versava (l'immagine è degna dell'uomo!) torrenti di pianto e d'inchiostro, non è forse su per giú la medesima che in Francia riconosceva pontefice dei sacerdoti delle Muse il buon Crétin, e si crogiolava in mezzo ad una tropicale vegetazione di *fleuretons, rondeaux, cartels* e d'ogni maniera di bisantini *tours de force* di versificazione?

Per ultimo, è desiderabile che scemi lo sminuzzar soverchio degli argomenti, nocivo alla distribuzione di

luce e d'ombra nei quadri letterarî che vogliamo dipingere; e che, riservando agli adepti del cenacolo le briciole, tutte le persone cólte sian chiamate a cibarsi del bel candido pane. Fuori di metafora, lasciamo a quelli la *micrologia* delle dissertazioni; a queste destiniamo i volumi che, assommando e coordinando i risultamenti della scienza purgàti dalle cervellotiche ipotesi, sgombri dalle minuterie pedantesche, presentino sotto la vera luce le opere dell'arte nostra.

Le minuterie pedantesche. All'erta, o giovani, contro la « mala bestia ».... Non vi sgomentino i bramiti della nasuta e boriosa Pedanteria! Se l'hanno financo i problemi della matematica, con maggior ragione potrà dirsi aver la sua eleganza la critica letteraria. Cercatela, piú ancora che nella forma (la quale pur vorrei sempre limpida e insieme viva), nella giusta misura; cioè nello studio di evitare quel lusso d'erudizione, ch'è una continua taccia d'ignoranza inflitta a chi legge.

Come saggio del metodo scientifico nel trattare la storia letteraria di cui fino a qui vi ho parlato, concedetemi ora di esporre per sommi capi l'argomento del corso che ho in animo di professare quest'anno.

Sarà oggetto de' nostri studî il secolo piú glorioso e piú fecondo della patria letteratura: il decimosesto; e di esso una sola grande figura di scrittore: l'Ariosto, due soli generi di poesia: l'epica e la lirica. — Quali i limiti di tempo? È agevole stabilirli. Nessuno di voi dubiterà, nulla esservi di piú fattizio e malamente restrittivo, dell'assegnare come termini ai periodi della storia letteraria il principio e la fine di ciascun secolo; come

se la prima alba d'un centennio fosse l'alba d'un'êra nova, e le epoche della letteratura non fossero piú tosto determinate da un lento trasmutarsi nelle condizioni del pensiero, della coltura, della forma di governo. Nel caso nostro, si può dire, che la prima età del Rinascimento sia chiusa dal Poliziano. Col Tasso ha fine la seconda: anzi, egli è alle porte del Secento, e lo prepara. L'età che s'inizia alla morte del primo e, dando un ultimo guizzo di luce, si estingue col fiorire del secondo, è, né piú né meno, l'età di cui intendiamo trattare. Politicamente, tristissima essa fu per l'Italia; ben l'avrete, o giovani, appreso dalla parola e dagli scritti di Giuseppe De Leva, l'illustre storico di Carlo V, il non mai abbastanza compianto collega che mi è cosí angoscioso non trovare qui fra gli uditori benevoli; ma, rispetto al pensiero, rispetto all'arte, essa età fu in mirabile modo gloriosa; come quella che, in varî momenti, ha prodotto l'Ariosto e il Machiavelli, Raffaello e Michelangelo, il Pomponazzi e Giordano Bruno. È l'età in cui il nostro idioma, giunto a maturità vigorosa, fu, piú che in ogni altro tempo, vicino a raggiungere l'universalità onde aveva goduto ne' secoli di mezzo il francese; il francese che allora si andava goffamente imbastardendo di voci e maniere italiane. È l'età in cui le nostre commedie e le nostre novelle, il Petrarca nostro e i nostri petrarchisti erano derubati a man bassa, e franciosamente o spagnolescamente camuffati, dai nostri fratelli d'oltralpe e d'oltremare. D'oltralpe, soprattutto! Direste, che i Francesi in quel tempo abbiano voluto sdebitarci degli obblighi contratti con essi nell'evo medio: cioè di quel tanto di materia greggia, che, da essi largitoci un giorno,

tornava loro irriconoscibile perché artisticamente rilavorato tra noi.

E v'ha di piú.

Appunto nella prima parte di questo periodo di tempo, dalla discesa di Carlo VIII alla pace di Castel Cambresi e al concilio tridentino, l'Italia compie e corona l'opera sua gloriosa del Rinascimento, svoltasi già per l'addietro nel duplice campo del pensiero e dell'arte.

Durante l'evo medio, lo spirito umano si lanciava sulle ali della fantasia nelle regioni oltramondane; la fantasia, accesa, scaldava il cuore, e attraverso all'immaginazione ed al sentimento la natura si presentava agli occhi dell'uomo colorata di parvenze strane. Depositaria del senso pratico romano, l'Italia sostituí alle mistiche fantasticherie la riflessione, alla tradizione l'osservazione e l'esperienza. Tornò all'antico, e l'antichità le apprese, al tempo stesso, il bello ed il vero.

Il Rinascimento nostro fu politico e artistico, assai piú che filosofico. Le forze vive degl'Italiani, lasciate da banda le speculazioni della metafisica, tutte si volsero in quel tempo allo studio del mondo qual'è nella nuda realità, fuori d'ogni astratta intellezione; e cosí, con lo studio della natura andando di pari passo lo studio dell'uomo, si maturò quella critica, che con Lorenzo Valla ha in qualche modo precorso il positivismo empirico de' tempi nostri, e che sí largo campo ov'esplicarsi trovò fra noi nella vita pubblica. Grazie a tale avviamento del pensiero, sorse la nuova scienza di stato; ond'esso poté avere la sua espressione piú alta ne' *Discorsi sulle Deche* e nel *Principe* di Niccolò Machiavelli. Ecco uno dei due sommi che illustrarono la patria nostra nell'ultimo pe-

riodo del Rinascimento, cioè appunto nell'età di cui tratteremo. L'altro fu l'Ariosto, e la sua gloria è l'arte.

Ho detto che il Rinascimento italiano fu, oltre che politico, artistico. Nel fatto, quello spirito d'osservazione, che i dotti — i critici — esercitavano non meno sul fatto umano che sul fatto fisico, messo in opera dai poeti nell'analisi de' lor proprî sentimenti, partorí il sottile psicologismo della lirica del Petrarca; volto all'analisi dei capilavori dell'antichità, produsse il magistero sapiente dell'elocuzione e dello stile. Ma quanto piú esclusivo si fece lo studio dei Romani e dei Greci, tanto piú presso gli artisti nostri il culto della forma andò prevalendo sul pensiero. Abbagliati dalla lucidezza esteriore dei classici, questa intesero a riflettere nell'opera loro. E fu un entusiasmo senza confini per la rappresentazione oggettiva della natura: fu come un'ebbrezza di godimento estetico, che, dopo Dante e il Petrarca, tarpò in Italia le ali al concepimento originale.

Poiché, posta la bellezza esteriore come fine dell'arte, è naturale che all'invenzione si badasse molto meno, e che il Rinascimento nostro abbia svolto, assimilato e perfezionato, ma non creato. Gl'Italiani, congiunti fra loro da questo culto della forma lavorata senza badare all'originalità della materia, nonché dalla comune ambizione d'uguagliare gli esemplari solenni dell'antichità, attesero tutti alla formazione dello stile poetico; onde la formula moderna, recata in mezzo (dicono) dal Cousin, dell'*arte per l'arte* può essere loro applicata benissimo. Dilettarsi e dilettare era, in fatto, quasi l'unico intento che si proponevano: e mentre le forme dell'Olimpo pagano lampeggiavano, allettatrici,

alla loro fantasia, il sentimento religioso, lontano dagli ascetici rigori, poteva coesistere in essi con una specie d'epicureismo temperato, che si traduceva in liete e serene immaginazioni, in dipinture accese dell'amor sen suale. Sfogliate le poesie semipopolari del Poliziano e del Medici o, meglio, i carmi del Pontano. Ammirando la varietà che vi s'incontra d'idee pagane e di sentimenti cristiani, di fantasticherie e d'ipotiposi dei fenomeni della natura, vi verrà fatto d'intendere, come mai, tra tanto splendore di rievocato classicismo, la vera e indiscutibile gloria della nostra poesia nel periodo del piú maturo Rinascimento sia stata proprio quell'epopea cavalleresca di cui intendiamo parlare, d'origine ed argomento affatto medievali. Gli è che da noi, dove, mancando tradizioni eroiche paesane, la materia narrativa fu importata dalla Francia, in quell'epopea il popolo non vide se non un repertorio di novelle fantastiche, da cavarne, raccoltele di sulle labbra dei cantastorie, argomento di sollazzo e di riso; a quel modo che nelle geste dei seguaci di Carlo Magno e di re Artú, due stranieri, due barbari, esso popolo, progenie dei conquistatori del mondo, non cercò se non un pascolo alla sua curiosità. Conseguentemente, anche ai poeti d'arte la materia romanzesca apparve solo come un campo da mettervi a frutto quanto aveva loro insegnato lo studio delle grandi opere del mondo classico; un campo da spiegarvi l'agile varietà dell'ingegno finemente educato. E cosí, mentre la lirica, per difetto d'ideale, ristagnava nella gora del petrarchismo, si veniva devolvendo, alimentato da sempre piú limpida copia d'acque, il fiume della poesia romanzesca italiana. Quanto l'arte del Rinascimento nel miglior

rigoglio poteva produrre, non solo di tecnicamente perfetto, ma di vivo, trionfa nelle mille fantasie elegantissime del *Furioso*.

Lodovico Ariosto è il massimo artista, come il Machiavelli è il sommo politico, di quell'età grande e infelice. Il primo in Ferrara, città di tradizioni cavalleresche ringiovanite fra un signorile classicismo, lavora la sola materia che, decadute religione e morale, si offerisse ancora alla nostra poesia, senza ideare una trama ben determinata, senza inalzarsi a concetti filosofici. Il secondo in Firenze, fra gli stati italiani il piú moderno e democratico, dove a un'alta coscienza politica s'accoppiava la maggior varietà nelle forme del pubblico ordinamento, studia con oggettività profonda il fatto umano, e il lavorío del suo pensiero rispecchia nella parola cristallina. Fra la turba degli Italiani che parteciparono nel gran secolo all'opera letteraria, essi due soli emergono, come il Farinata dantesco, *dalla cintola in su*, non per forza d'eventi o di necessità storiche, ma per forza d'ingegno.

Essi due soli adunque e, per la seconda età del secolo, il Tasso meritano d'essere studiati a parte con grande amore da chi voglia acquistare conoscenza piena della letteratura del Cinquecento. Al Machiavelli volgeremo le nostre cure un altr'anno; ora saremo tutti coll'Ariosto e co' suoi precursori ed imitatori. Nella mia scuola, la lettura e il commento estetico de' migliori tratti poetici del *Furioso* e delle *Satire* terrà le veci, quest'anno, della consueta esegesi dantesca.

Ma lo studio d'un solo scrittore, per quanto grandissimo, non può bastare al nostro assunto, di offrire le

norme del metodo scientifico di trattazione della storia letteraria. Convien prendere in esame un genere letterario multiforme, e noi abbiamo scelto all'uopo la lirica. Cosí dovremo studiare poesie d'ogni argomento; avremo modo di seguire le propaggini della lirica stessa nella drammatica e nell'epica; e, poiché queste forme non compaiono ora per la prima volta, impareremo a rintracciarne le origini ne' secoli precedenti, rendendoci ben conto sia del trapasso dall'una all'altra maniera, sia dello svolgimento delle forme metriche e dei temi tradizionali.

Né di ciò ci terremo paghi: ché pur dopo aver rilevato i caratteri di codesta poesia, e averli ragguagliati coi caratteri de' tempi, e aver enunziato un giudizio sul suo valore storico ed artistico, vedremo affollarcisi intorno una moltitudine di visi ignoti: gente grossa e male in arnese, ma giovialona e tutta brio: i poeti di popolo. Anche a costoro converrà volgere la nostra attenzione; e leggere le *historie in rima* che si vendevano pe' muriccioli o nei fondachi de' cartolai, e ascoltare quello che sul liuto o sulla mandòla cantavano gl'innamorati alla bella, quello che i cantimbanchi dal loro suggesto narravano agli uditori *savi et discreti.*

Ancora. Fedeli al metodo esposto, noi applicheremo in ultimo la « comparazione » al periodo di storia letteraria preso ad illustrare. E sarà, oltre che un diletto, una soddisfazione dell'amor patrio ricercare l'efficacia esercitata dalla poesia italiana del Cinquecento sulle letterature affini....

Per tal modo, potranno i giovani desiderosi di addestrarsi fin da ora a questo genere di studî aver lucida

dinanzi agli occhi della mente l'idea ch'io vagheggio della perfetta critica letteraria.

Meditare e sentire l'opera d'arte; spingere lo sguardo fuori di casa nostra; l'analisi della parola, la notomia del periodo non proporre come fine, sí usar come un mezzo, tanto per iscrutare, coll'aiuto della filosofia, la ragion d'essere dei capilavori nel duplice rispetto della creazione e dell'associazione ideologica, quanto per gustarne, guidati dal sentimento estetico, la perfezione; l'ardore dell'indagine accoppiare con la serenità del giudizio; sapere spigolare pazientemente ov'altri ha già mietuto e saper accumulare noi medesimi nuova mèsse; saper andare pedestri, guardinghi, e saperci lanciare, con vigorosa audacia, a fastigi donde la vista abbracci piú vaste regioni della storia dell'arte e del pensiero: tutto questo è nei voti, solo tutto questo può condurre ad arricchire la letteratura nazionale di libri di critica scevri da qualsiasi preconcetto, fondati sui fatti, ma tali da tener nel dovuto conto le idee, lontani dalle soverchie minuzie dell'erudizione e dalle audacie della critica induttiva.

E i benefici effetti d'una critica letteraria di tal natura non possono non essere risentiti anche dall'odierna produzione letteraria. Gioverà al presente artistico uno studio del nostro passato artistico condotto con tali criterî. Il vedere come gli antichi rappresentassero, insieme con la realità delle cose e delle impressioni, anche il modo come queste ultime nacquero e si coordinarono, gioverà all'arte modernissima, che, incapace di offrirci il fenomeno nella sua sintesi, si contenta di presentarlo in un dato momento e da un certo aspetto. Ed anche

da altri malanni ci potrà guarire lo studio, inteso come noi l'intendiamo, della letteratura nazionale. Importa della nuova generazione formare ed affinare il gusto; né a ciò può alcuna cosa sovvenirci meglio che il patrimonio estetico delle generazioni trascorse. Importa, o giovani, che diate opera a compiere la vostra educazione morale e civile; e nulla vi potrà giovare a tale intento meglio degli studî severi; purché a dissolverne il gelo rechiate l'ardore dei vostri vent'anni, purché, sereni, fidenti e concordi, lavoriate non alla conquista d'un grado e di un emolumento, ma alla disinteressata ricerca del vero, all'incremento delle cognizioni scientifiche.

Cosí, se saprete tendere bene l'orecchio agli echi del passato; se i dispersi miti e le immaginazioni popolari proseguirete di gente in gente, di regione in regione; se nei capilavori dell'ingegno imparerete a sceverare con industre sagacia ciò ch'è creazione d'un individuo privilegiato da ciò che è espressione del sentimento di un popolo e d'un'età; se v'addestrerete a combattere al lume della ragione il pregiudizio cieco e al lume della scienza l'inveterato errore; anche lo spirito vostro s'inalzerà! Dai fatti storici risalirete alla legge che li governa; scoprirete l'immanente per entro al continuo tramutarsi delle forme e delle parvenze; e, col rinvigorirsi del pensiero, sentirete in piú spirabil aere sollevato anche l'animo. Diventati piú dotti, sarete pure — ch'è tanto piú necessario — migliori.

FINE.